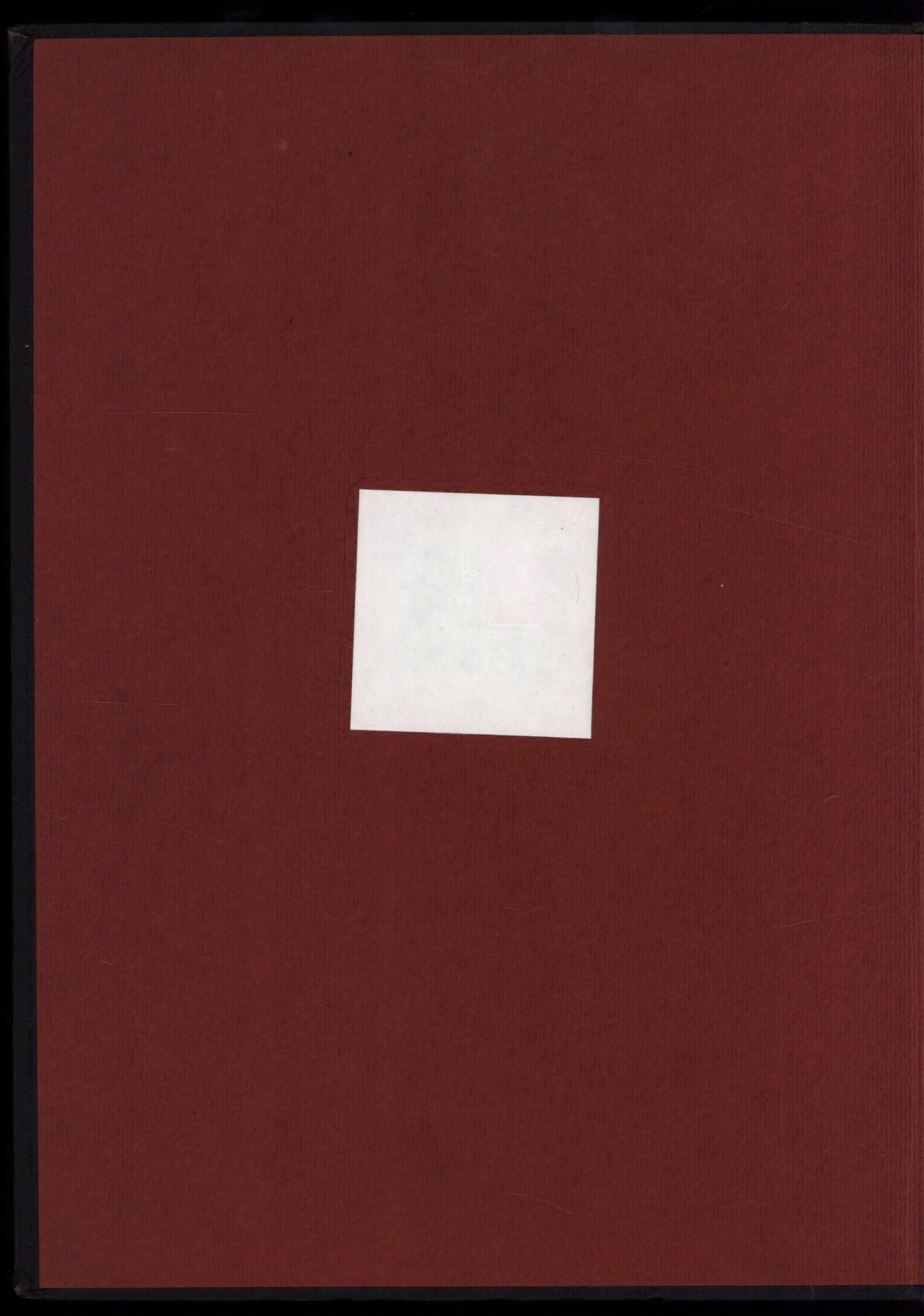
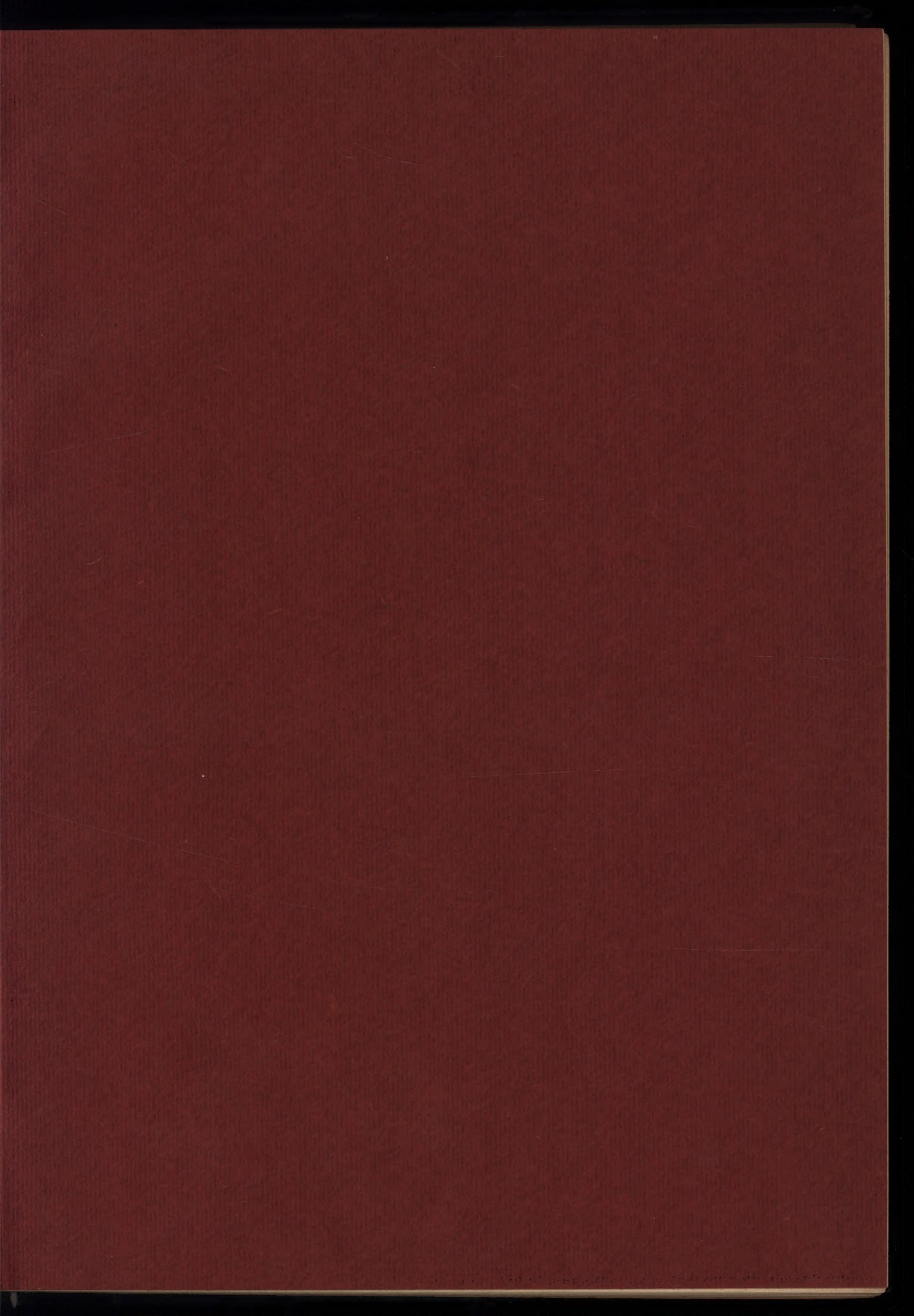
Geschichte der Deutschen Kunst

von

Georg Dehio

Des Textes zweiter Band







GESCHICHTE DER DEUTSCHEN KUNST

VON GEORG DEHIO

DES TEXTES
ZWEITER BAND



BERLIN UND LEIPZIG 1921

VEREINIGUNG WISSENSCHAFTLICHER VERLEGER
WALTER DE GRUYTER & CO.
VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG - J. GUTTENTAG, VERLAGSBUCHHANDLUNG -
GEORG REIMER - KARL J. TRÜBNER - VEIT & COMP.

Druck der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, Berlin W. 10.

Inhaltsverzeichnis.

VIERTES BUCH.

»Auf dem Gipfel der Zustände erhält man sich nicht lange.« (Goethe.) Sicher war es ein Gipfel, auf dem wir am Schluß des dritten Buches die Betrachtung abgebrochen hatten: die Rezeption des gotischen Baustils war vollendet und damit die Einheit des gespalteten Stilbewußtseins hergestellt; der Plan zum Kölner Dom war entworfen, das Langhaus des Straßburger Münsters im Bau, die großen Zyklen der Bildhauerkunst in Bamberg und Naumburg der Vollendung nahe, der monumentalen Malerei durch den Hinzutritt der Glasmalerei ein neues, wunderreiches Feld eröffnet, in allen Kunstzweigen hatte das Ringen um Form und Technik nach langer Muße zuletzt in raschem Lauf die größten Fortschritte gemacht: überall erhob sich die Unternehmungslust zu Aufgaben höchster Art. Niemals hat vor unserer Kunst ein ähnlich großes Reich der Hoffnungen sich ausgebreitet.... Aber die Verheißung erfüllte sich nicht. Wer wollte angesichts des ersten Menschenalters der nachstaufischen Kunst von Verfall sprechen? Die Tätigkeit ist noch immer sehr groß, die Zahl der gut geschulten, wissenden und könnenden Meister und Gesellen wächst noch — allein, es sei, wie es wolle, der Glanz der Jugend ist vorbei; rascher als es im Lebensprozeß nötig gewesen wäre, sinkt die Blutwärme, sinkt die geistige Schwungkraft. Die Glocke klingt noch stark, aber nicht mehr ganz rein — es muß ein Riß in ihr eingetreten sein.

Fragen wir nach dem Warum, so werden wir in der Kunst selbst und ihren inneren Entwicklungsnotwendigkeiten eine Antwort nicht finden können. Hier lagen noch Probleme genug vor, die, ohne die gegebene Linie zu verlassen, weitergeführt werden konnten. Die wahren Ursachen liegen im Gesamtzustand der Nation. Genau in denselben Jahren, in denen die Blüte der Kunst zur Frucht reifen wollte, ereignete sich der Untergang des staufischen Hauses, der Zusammenbruch des Kaisertums; alles, was adlig, stolz und hochgesinnt im Phantasieleben des deutschen Volkes war, war davon mitgetroffen: — wenn der Blitz den Gipfel zerschmettert, erzittert der Baum in allen Fasern. Wo anders als im Leben liegt die treibende Kraft der Kunst? Es ist ein seichter Wahn, daß Macht und Kultur in keinem Zusammenhang stünden. Durchaus so ist es: das Zusammentreffen der kunstgeschichtlichen Höhe mit dem staatsgeschichtlichen Niedergang ist das eigentlich tragische Schicksal der deutschen Kunst gewesen. Niemals wieder, wenn auch mit der Zeit neue Kraftquellen sich ihr eröffneten, hat sie sich ganz davon erholt. Der romanische und der frühgotische Stil

waren die Stile der deutschen Kaiserzeit gewesen, der hochgotische hatte zum Hintergrund den obsiegenden Partikularismus.

Dieses unser viertes Buch umfaßt die Regierungszeit folgender Könige: Rudolf von Habsburg, Adolf von Nassau, Albrecht von Österreich, Heinrich von Luxemburg, Ludwig von Baiern, Günther von Schwarzburg, Karl und Wenzel von Böhmen, Ruprecht von der Pfalz. Die oberflächlichste Kenntnis der deutschen Geschichte genügt, um klar zu sehen, daß dieses Königtum, ein Wahlkönigtum aus wechselnden Häusern, nicht dasselbe bedeutete wie das der Ottonen, Salier und Staufer. Es war noch immer der formale Ausdruck der Reichseinheit, eine reale Macht nicht mehr. Das Königtum hatte sich verblutet, die Reichsverfassung war ein leerer Schein geworden. Das staatliche Leben überhaupt hörte zwar zu sein nicht auf, in gewissen Richtungen wurde es durch die komplizierter werdende Zivilisation sogar zur Erweiterung seiner Aufgaben getrieben, aber es war ganz und gar an die Territorialmächte übergegangen, die geistlichen und weltlichen Fürstentümer und die sich selbst regierenden Städte. Die Könige verfügten über Macht nur, insofern sie zugleich Territorialherren waren. Schon die Staufer hatten mit der Begründung einer Hausmacht begonnen. Sie hatte ihre Stützpunkte am Oberrhein, in Schwaben und Franken gehabt. Die Hausmacht der Habsburger und Luxemburger aber war exzentrisch gelegen, am östlichen Rande des Reichs. In Altdeutschland vermochten sich größere Territorien nicht herauszubilden, und wo sie sich dazu anschickten, wurden sie bald durch Erbteilungen wieder zersplittert. Es bildete sich ein Zustand heraus, den man als eine Dreiteilung Deutschlands bezeichnen kann: erstens jene in staatliche Zwerg- und Krüppelbildungen aufgelösten alten Stammesgebiete; zweitens die neuen habsburgischen und luxemburgischen Territorien, deren Front sich gegen Polen, Ungarn und die Adria kehrte; und drittens, mit der Blickrichtung in die Ferne auf die nordischen Meere und die Sarmatische Ebene, die in der Hansa zusammengeschlossenen niederdeutschen Stadtrepubliken und die Kolonien des Deutschen Ordens. In dieses zweite und dritte Deutschland zog sich, was die Nation noch an staatlichen Kräften besaß; aber sie trennten sich vom alten Zentrum, und in ihrer Kultur konnten sie nicht verbergen, daß sie Neuland waren. Altdeutschland indessen, wie sehr auch der Lebensstrom hier sich ins Enge und Kleine zurückzog, bewahrte sich den Vorzug der altbegründeten reicheren Kultur, die Gunst des milderen Himmels und leichteren Bluts. Jede Schilderung der deutschen Zustände muß von dieser Dreiteilung ausgehen. Wir fassen zunächst Altdeutschland ins Auge.

Wie im Staat sich Königtum und Territorialfürstentum gegenüberstanden, eine sinkende und eine aufsteigende Lebensform, so in der ständischen Verfassung der Adel und die Stadtbürger. Daneben behauptete sich

von den alten Mächten die Kirche in den hergebrachten Formen, innerlich auch sie schon eine andere.

Im Niedergang des Adels ist der Unterschied des hohen und des späten Mittelalters, des staufischen und des nachstaufischen Zeitalters mit Schärfe ausgedrückt. Wir haben es aus der bildenden Kunst der Stauferzeit ablesen können, und alle andern Zeugnisse bestätigen es: ein durch und durch aristokratischer Geist hatte der staufischen Epoche die Prägung gegeben. Aus Elementen mannigfaltig verschiedenen Geburtsstandes hatte ein neuer Adel des ritterlichen Berufes sich gebildet, mit seinem Grundbesitz nicht durch eigenes Wirtschaften verbunden, für den Krieg erzogen, an der Politik interessiert, in der schönen Form der höfischen Gesellschaftskultur sein Glück findend. Aus ihm war ein großer Teil der Geistlichkeit hervorgegangen, fast unsere ganze poetische Literatur wurde von diesem Stande getragen, der beste Geschichtschreiber wie der größte Gelehrte, Otto von Freising und Albertus Magnus, gehörten ihm an. Und mit Hilfe dieses Standes richteten die Staufer ihre Herrschaft über Italien ein, begannen sie auch ihren deutschen Ländern eine straffere Verwaltung zu schenken. Wie hoch die Glückslage eines bloßen Ministerialen steigen konnte, wenn der Kaiser ihn in die vornehmste Klasse derselben, die Reichsministerialen, aufnahm, zeigt ein Beispiel aus der Kunstgeschichte: die Burg Münzenberg in Hessen, die an Größe und künstlerischem Geschmack hinter der kaiserlichen Pfalz Gelnhausen oder der landgräflichen Wartburg um nichts zurücksteht. Nun kam die Katastrophe des Kaisertums und zog diesen glänzendsten Teil des Niederadels am schnellsten mit ins Verderben. Der weite Horizont, den ihm vorher der Reichsdienst, die Kreuzzüge, das internationale Rittertum geöffnet hatten, verschloß sich ihm. Des Landbaus entwöhnt, durch die von den Städten her um sich greifende Geldwirtschaft bedrängt, kam er in Verarmung; es gab auch keine großen, noblen Kriege mehr, nur elende Fehden: — er wurde berufslos. Unter den Folgeerscheinungen im geistigen Leben ist der jähe Verfall der mittelhochdeutschen Dichtung die auffallendste und bekannteste. Die bildende Kunst scheint nicht unmittelbar betroffen zu sein, da die ritterliche Gesellschaft sich nicht schaffend, nur aufnehmend an ihr beteiligt hatte. Allein auch in dieser Beschränkung war die eintretende Lücke fühlbar genug. Der ritterliche Stand war nun einmal der gewesen, der am besten befähigt war, die Deutschen zur Form zu erziehen. Nicht als ob ihm die Form wieder gleichgültig geworden wäre; wir wollen aus den uns gemeldeten Beispielen des Rückfalls in Roheit, obgleich sie zahlreich sind, keine ganz allgemeinen Schlüsse ziehen; allein die Form verlor ihre innere Lebendigkeit, sie erstarrte zur Konvention. Vom ritterlichen Geist blieb nicht mehr übrig als ein pedantisches Zeremonienwesen. Die bildende Kunst gibt reichliche Belege dafür, wie anders als das 13. Jahrhundert das 14. den vornehmen Mann sich dachte: der Reiter des Bamberger Doms und die Gestalten am Schönen

Brunnen in Nürnberg — der Unterschied könnte nicht sprechender sein.

Betrachten wir nun auf der steigenden Seite des Glücksrades den gehaßten Gegenspieler des Adels, die Städte. Die Epoche von der Mitte des 13. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts ist ihre Blütezeit. Bei ihrer Schilderung wird leicht der Fehler gemacht, daß man den Charakter der Epochen nicht genug auseinanderhält. In Wahrheit hat es doch einer langen Zeit bedurft, bis sich aus der neuen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Zivilisation heraus eine geschlossene, eigentlich städtische Kultur heranbildete. Im 14. Jahrhundert war sie erst im Werden. Die Hauptleistung dieser Zeit liegt auf organisatorischem Gebiet. In den Städten zuerst — und sie waren darin den fürstlichen Territorialstaaten sehr überlegen — entstand, was wir innere Verwaltung und Wohlfahrtspflege nennen. Die deutsche Stadt war kein Stadtstaat wie die italienische. In ihrem eigenen kleinen Kreise zwar brachte sie alle staatlichen Funktionen an sich, die Neigung aber, sich territorial zu vergrößern, war gering. »Ursprünglich nichts anderes als bäuerliche Niederlassungen, welche sich von den Dörfern nur durch ihre Befestigung unterscheiden, werden sie bald der Sitz der Märkte und des freien Verkehrs und im Anschluß an diesen auch der bürgerlichen Freiheit. Sie werden der Zufluchtsort der tüchtigeren Elemente der hörigen Landbevölkerung und entwickeln in ihrem Schoße rasch nacheinander zwei neue Berufsstände, welche der Gesellschaft bis dahin gefehlt hatten, den Handwerker- und den Handelsstand. Sie bilden eine neue Art von Vermögen aus, das bewegliche Erwerbsvermögen.« Die Bevölkerungszahlen waren nicht hoch und stiegen infolge der großen Sterblichkeit nur langsam. Bis zum Ende des 14. Jahrhunderts haben nur Köln und Lübeck die Grenze von 10 000 Einwohnern, sie allerdings beträchtlich, überschritten. Hundert Jahre später erreichten in Süddeutschland Straßburg, Ulm und Nürnberg die Zahl 20 000, Augsburg 18 000; Basel, Mainz, Frankfurt kamen über 10 000 nicht hinaus. Dabei war der äußere Umfang schon um die Mitte des 14. Jahrhunderts meistens dort angelangt, wo er bis in die Neuzeit geblieben ist.

Niemals hat das äußere Bild Deutschlands, soweit es auf der Stellung der Architektur in der Landschaft beruht, sich so schnell und gründlich verändert als durch das Anwachsen der Städte in dem Jahrhundert von 1250—1350. Von nun ab bleiben in der Baustatistik die Städte an der Spitze. Eine imponierende technische Kraftleistung, als geistige freilich nicht ganz ebenso hoch einzuschätzen. Die Nutzbauten bilden eine große Quote, die Zahl der Kirchenbauten ist im Verhältnis zu der nicht großen Bevölkerungsziffer enorm. In den meisten unserer alten Städte hat sie bis an die Schwelle der Gegenwart dem Bedürfnis genügt. Auch das äußere Stadtbild, wie es das späte Mittelalter hinstellte, mit seinen Mauern, Türmen und Toren, hat sich, bis es im 19. Jahrhundert großenteils abgebaut wurde, wenig verändert.

Unter den alten Mächten hielt die Kirche am festesten stand. In ihren äußeren Einrichtungen änderte sich nichts. Wie wäre es gleichwohl zu übersehen, daß deren Inhalt ein anderer geworden war? Die Zeit war lange vorüber, in der die Bischöfe Erzieher des Volkes waren und die Säulen des Reichs genannt wurden. Sie hatten ihre Sache von der des Königtums getrennt und die deutsche Kirche in eine tiefere Abhängigkeit von Rom gebracht, als in der die französische und englische standen; gewonnen hatten sie dabei die Befestigung ihrer Territorialgewalt. Als Landesfürsten fühlten sie sich zuerst, und es waren viel tüchtige Männer unter ihnen, die das Sprichwort wahr machten, daß sich unter dem Krummstab gut leben lasse. Aber an den religiösen Grund ihrer Stellung dachten sie kaum noch, sie waren gänzlich politisiert. (Mit vielem Stolz trugen die Bischöfe von Würzburg auf ihren Grabmälern neben dem Krummstab das Schwert als »Herzoge von Franken«.) Gelehrte Männer waren unter ihnen eine große Seltenheit, ihr Interesse an der Kunst ging über das konventionell Notwendige nicht hinaus. Ihre Namen sind in der Geschichte des Burgen- und Festungsbaus häufiger zu finden als in der des Kirchenbaus. Im ganzen 14. Jahrhundert ist (außer in den Kolonialländern) kein neuer Dom begonnen worden, und die aus dem 13. unverändert übernommenen schleppten sich mühsam vorwärts; am Straßburger Münster hatte die Bürgerschaft die Baulast und Verwaltung übernommen, und in Köln wurde, als gänzliche Erlahmung drohte, eine Petersbrüderschaft, in mittelalterlichen Formen ein Dombauverein, gegründet. Die den Bischöfen in der Verwaltung der Diözese zur Seite stehenden Domkapitel bieten kein anderes Bild. Sie sind adlige Korporationen mit nur obenhin geistlichem Anflug. Das gemeinsame Leben im Domstift hatte sich längst aufgelöst. Die Domherren bewohnten jeder seine eigene Kurie, viele hielten überhaupt nicht mehr Residenz. Die Kirche wurde von ihren Oberhirten nur noch als ein großes Rechtsinstitut aufgefaßt. Daß sie Heilsanstalt sein wollte, kam fast nur noch in der Tätigkeit der Pfarrgeistlichkeit zur Erscheinung. Aber wie stand es damit in Wirklichkeit? Generalisierung der häufig laut werdenden Klagen würde gewiß zu einer falschen Beurteilung führen. Sicher ist jedoch, daß für die Ausbildung des Klerus schlecht gesorgt war. Die einst so hochstehenden Dom- und Klosterschulen waren veraltete und verkümmerte Institute, erst die mit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts beginnende Gründung der Universitäten eröffnete neue Möglichkeiten. In der ersten Hälfte, wie im 13., ging die Bildung des Klerus (so urteilt A. Hauck) kaum über das Maß hinaus, das die Karolingerzeit für notwendig erachtet hatte. Die im Besitz der Grundherren befindlichen Pfarreien wurden fast wie das Erbe der jüngeren Söhne der adligen Häuser betrachtet, und alles, was wir vom Niedergang des Adels gesagt haben, muß auch hier sich geltend gemacht haben. Dagegen brachte das Aufblühen der Städte einen sicht-

lichen Gewinn. Gerade in unsere Epoche fällt eine große Bereicherung des gottesdienstlichen Lebens, der Kirchenfeste, der Prozessionen unter freiem Himmel, deren z. B. Würzburg vierzehn in jedem Jahre zählte, ungerechnet die häufigen Bittgänge aus außerordentlichen Anlässen; im heiligen Köln ruhte an rund 100 Tagen die Arbeit. Auch hat erst in dieser Zeit das liturgische Mobiliar der Kirchen die Vollständigkeit erlangt und das Bild angenommen, an das wir gewohnt sind.

Was haben die Klöster in dieser Zeit bedeutet? Offenbar ist ihnen ihre alte Stellung im Mittelpunkt des religiösen wie des kulturellen Lebens verlorengegangen. Wäre auf sie so viel angekommen wie in früheren Jahrhunderten, so hätte es keine volkstümliche Frömmigkeit und keine höhere Wissenschaft mehr gegeben. Die großen alten Orden erhielten sich durch ihren Grundbesitz und weil sie als Versorgungsanstalten für die jüngeren Söhne und ledigen Töchter des Adels noch eine soziale Wohltat waren (noch in späterer Zeit nannte man sie spottend »des Adels Spital«). Wo ihr Besitz zurückging, verfielen sie. Die Geschichte der Baukunst redet hierin eine deutliche Sprache. Bei den Benediktinern wurde so gut wie gar nicht mehr gebaut, was für eine Korporation von so großer Vergangenheit doch ein vielsagendes Zeichen von Alterung ist. Länger, bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, hielten die Zisterzienser eine gewisse, wenn auch mit ihrem klassischen Zeitalter nicht zu vergleichende Bautätigkeit aufrecht. Und wenn auch die Zahl der Bauten gesunken war, immer sind sie in großem Sinn angelegt und mit der diesem Orden eigenen aristokratischen Absonderung vom Gewöhnlichen.

Es ist unverkennbar: im Geäst des das ganze Dasein des Menschen mächtig überschattenden Baumes der Kirche hatte sich in reichlicher Menge dürres Holz gebildet. Zugleich aber sprangen im Erdreich, in dem seine Wurzeln sich ausbreiteten, neue Quellen auf. Wenn es auf vielen andern Gebieten nach Niedergang aussah, im religiösen Leben Deutschlands war die zweite Hälfte des 13. und die erste des 14. Jahrhunderts eine Zeit reicher und eigentümlicher Entwicklungen. Die Frage war, ob die alten Formen willig und fähig waren, sie aufzunehmen, oder ob sie zum Teil draußen bleiben und eigene Wege sich bahnen mußten. In der Tat ist das erste nicht ohne Erfolg angestrebt, aber auch das zweite nicht ganz vermieden worden. Nur in den äußeren Formen gelang es, die Einheit der Kirche aufrechtzuerhalten, in der Gesinnung war Zwiespalt. Bis zu offenkundiger, angriffslustiger Ketzerei, wie in den romanischen Ländern, kam es in Deutschland nur sporadisch, und das Feuer wurde dann bald wieder ausgetreten. Unüberwindlich war ein anderer Gegensatz gegen das von der Kirche begünstigte Gewohnheitschristentum: die echte Frömmigkeit. Sie fühlte sich von der Kirche betrogen, mit Steinen anstatt mit Brot gespeist; von der reichen Gedankenwelt der Scholastik führte keine Brücke zum Volk; ohne äußerlich mit der Kirche zu brechen, waren

viele fromme Laien ihr innerlich fremd geworden. Von der Seelennot dei stillen Gottsucher hat nur weniges, dann aber um so bedeutsamer, in der Schrift seinen Ausdruck gefunden. Wir finden außerdem heftige Eruptionen einer krankhaften Überreizung: die Geißlerfahrten, die Tanzwut, die Visionen und Prophetien frommer Frauen, die als religiöse Epidemien den Volkskörper von Zeit zu Zeit nicht minder erschütterten als die zum Bilde des 14. Jahrhunderts gehörenden physischen Volkskrankheiten, diesem an dunkeln Linien reichen Bilde einer durch mancherlei Unglück, am meisten durch sein eigenes politisches Ungeschick in seiner natürlichen Entwicklung gehemmten Nation.

Wie ist nun die Kirche dieser elementar gegen sie aufbrausenden Bewegungen dennoch Herr geworden? Es ist sehr merkwürdig, daß es noch einmal unter der Form mönchischer Organisation geschah: durch die neugegründeten Orden der Franziskaner und Dominikaner, die man mit einigen andern ihnen geistesverwandten Neubildungen unter dem Namen Bettelorden zusammenfaßte. Durch sie wurden die wilden Gewässer in geordnete Bahnen zurückgeführt, teils so, daß sie den volkstümlichen Forderungen entgegenkamen, teils dadurch, daß sie sie gewaltsam niederwarfen. Die Bettelorden haben vom älteren Mönchtum manche äußere Form herübergenommen, innerlich waren sie etwas gänzlich anderes. Die Weltverneinung war bei ihnen nicht Weltflucht. Sie suchten nicht die Einsamkeit, sondern im dichtesten Gewühl der Menschen, auf Straßen und Märkten waren sie zu finden. Durch Besitzlosigkeit unabhängig von der Welt, gedachten sie um so stärker auf sie einzuwirken. Im alten Mönchtum wollte nur das Individuum sich selbst retten, das Ziel des neuen war die Rettung der Nebenmenschen. Der Weg, auf dem dies Ziel verfolgt wurde, war jedoch bei den beiden Arten des Bettelmönchtums sehr verschieden. Formelhaft ausgedrückt: für die Franziskaner war von den christlichen Tugenden die zentrale die Liebe, für die Dominikaner der Glaube. Die Jünger des hl. Franziskus, die sich am liebsten den demütigen Namen der Minoriten, deutsch Minderbrüder, gaben, lebten mit dem Volke, kannten seine Nöte, bewiesen ihm durch ihr Beispiel, daß Armut der glücklichste Stand sei, Armut die erkorene Braut Christi; es war etwas vom Sinn der Bergpredigt in ihnen lebendig geworden und in volkstümlich praktische Form gebracht. Daß sie damit sehr nahe an gewisse ketzerische Richtungen heranstreiften, war für den Erfolg nur vorteilhaft. Die Dominikaner ihrerseits setzten alles in die Reinheit und Richtigkeit der Lehre; deshalb konnten sie nicht, wie die andern, die Wissenschaft entbehren; ihr Orden hat die meisten Gelehrten der Zeit hervorgebracht und, wo es nötig wurde, die unerbittlichsten Ketzerrichter. Die alte Mönchslosung »Bete und arbeite!« genügte nicht mehr. Die Bettelmönche arbeiteten nicht, und in gewissem Sinne kann man sagen, sie beteten auch nicht; d. h. die objektiv-zeremoniöse Gebetsverrichtung von Hora

zu Hora in vorgeschriebenem Wechsel mit körperlicher und geistiger Arbeit war nicht mehr der Inhalt ihres Lebens, sondern Predigt, Beichte, Seelsorge, Armen- und Krankenpflege, Wandern und Betteln. Es ist kaum zu betonen nötig, daß hierin eine Reform liegt, die viel tiefer greift als irgend etwas von dem, was sich in der bisherigen Geschichte des Mönchwesens so genannt hatte, und daß hierdurch erst die beiden bis dahin scharf voneinander geschiedenen Kreise — Mönchtum und Laienvolk — auf dem religiösen Boden miteinander in lebendige Berührung kamen. Die Bettelmönche hatten das Privileg, zu predigen und Beichte zu hören, wo immer sie erschienen, mit Durchbrechung alter Rechte des regulären Klerus. Nach der ursprünglichen Absicht hätten sie feste Wohnsitze überhaupt nicht haben sollen. Dies ließ sich aber nicht lange aufrechterhalten. Das Entscheidende war nun, in welcher Umwelt sie sich niederlassen würden. Nichts ist bezeichnender für sie als die keinen Augenblick schwankende Vorliebe für die Städte. Hier wurden die Franziskaner die Vertrauten des niederen Volkes, während die Dominikaner ihren Anhang im höheren Bürgertum suchten. Dieser sichere soziale Instinkt am meisten befähigte sie dazu, die alten Mönche in der religiösen Führung des Volkes so schnell und so vollständig, wie es geschah, zu überholen. Die schöpferische und geniale Zeit der Bettelorden war das 13. Jahrhundert. Das 14. hat hierin wie in den meisten andern Dingen nur ausgebaut, was jenes gegründet hatte. Es gab keine einzige Stadt von auch nur mäßiger Bedeutung, in der nicht mindestens einer der beiden Orden, fast immer aber beide eine Niederlassung besessen hätten; um 1300 hatten die Klöster der Minderbrüder das zweite Hundert bereits überschritten, und die Predigerklöster näherten sich dieser Zahl. Außerdem entstanden allerlei Unterarten und Abzweigungen ihrer Regel. Mehrere ältere Orden, wie die Karmeliter und Serviten (deutsch Marienknechte), reformierten sich nach ihrem Muster. — Die Menge dieser neuen Orden und ihr unleugbar großer Einfluß auf die Masse bot dem religiös-sozialen Bedürfnis derselben noch immer nicht genug. Es ist merkwürdig, wie die deutsche Neigung zur Genossenschaftsbildung auch dieses Gebietes sich bemächtigte. So entstand der „dritte Orden" des hl. Franziskus, die Tertiarier, in dem sich Männer und Frauen des Bürgerstandes, ohne ihrem weltlichen Beruf zu entsagen, zu einem durch geistliche Verpflichtungen geregelten Leben vereinigten. So die Beginen, halb wirtschaftliche, halb religiöse Frauengenossenschaften, die, ohne rechte Nonnen zu sein, klosterähnlich in Höfen unter einer Meisterin zusammenlebten. So die Begarden, Männervereine, die sich der Krankenpflege und Totenbestattung widmeten. So die ihnen verwandten, vornehmlich in Norddeutschland verbreiteten Gebetsvereine der Kalandbrüder. Und zahlreiche andere Bruderschaften noch, unter dem Patronat bestimmter Heiliger.

Zu der noch immer anwachsenden Macht der Kirche, zu der Durch-

dringung aller bürgerlichen Verhältnisse mit geistlichem Besitz und geistlicher Jurisdiktion, zu den Sakramenten und Gottesdiensten, Kirchenfesten, Bittfahrten, geheiligten Bräuchen vielfältiger Art, die von der Wiege bis zum Grabe täglich und stündlich die Nähe der Kirche fühlbar machten, — war das Umsichgreifen einer freien, mitunter recht abseitigen Laienfrömmigkeit das Gegenspiel. Wenn man sie unter den Generalnenner der Mystik bringt, ist das zugleich zu wenig und zu viel. Aber sicher sind alle jene frommen Laienvereinigungen, in verschiedenem Grade, von der Mystik berührt worden. Nach dem Tode des Albertus Magnus kam Deutschland in den Wissenschaften ins Hintertreffen. Es hatte noch keine Universitäten. Und nicht ausschließlich zum Nachteil. Denn dank dessen besaß es eine Theologie, die nicht scholastisch war und die in deutscher Sprache redete, die nicht nur große Volksredner hervorbrachte, sondern auch Schriftsteller mit einer schönen, kraftvollen und gelenkigen Prosa; die dann wieder verschwand und bis auf Luther ihresgleichen nicht mehr gehabt hat. Der Minorit Berthold, der mächtigste Prediger, den Deutschland je besessen hat, war von den Gedanken der Mystik mehr als bloß gestreift. Vorzüglich aber war es der Dominikanerorden, der sich der Mystik zuwandte. Ihm gehörte Meister Eckhart an, der tiefsinnigste und kühnste religiöse Denker der Epoche. Die Mystik stand in keiner bewußten Opposition zur Kirche. Dennoch konnte Eckharts Pantheismus der Verurteilung durch die Inquisition nicht entgehen. Allein schon hatten seine Lehren durch zahlreiche Prediger, die es verstanden, sie ins Einfache und Volkstümliche zu wenden, ihren Weg zu den Laien gefunden. Die Fähigkeit der Kirche, die Massen in Zucht zu halten, soll nicht gering geachtet werden; was im religiösen Leben der Epoche frei und edel war, verdankte es der Mystik.

Hat auch die Kunst ihr etwas zu verdanken gehabt? Die Frage ist, wo sie aufgeworfen wurde, immer bejahend beantwortet worden. Uns scheint sie schwierig und dunkel zu sein. Eine reiche Bildersprache — man braucht nur an die semitischen Völker zu erinnern — ist an sich noch kein Beweis für eine bildmäßig im Sinne des bildenden Künstlers arbeitende Phantasie; so war sie auch bei den Mystikern dazu da, das in seiner reinen Geistigkeit Unsagbare und Unfaßbare dem Verständnis in etwas nahezubringen; insbesondere hat das vielgenannte »Schauen« der Mystiker psychologisch gar keine Ähnlichkeit mit dem festen und formbegrenzten Schauen des Malers. Will man in der Architektur der Spätgotik und gesteigert des Barocks, oder in den Gemälden Grünewalds und Rembrandts etwas der Mystik Verwandtes erkennen, so hat das seinen guten Sinn, aber gerade die Kunst des 14. Jahrhunderts ist nach dem entgegengesetzten Pol gerichtet, regelstreng, kalt und hart, ganz im Geiste der herrschenden Kirche, diesem Geiste, der mehr Verwandtschaft mit der römischen Jurisprudenz als mit der Bergpredigt hatte. — So müßte der Frage eine andere Wendung

gegeben werden: Einfluß der Mystik auf die Kunst würde allgemeinhin heißen, daß durch sie das Gemütsleben eine reichere, tiefere Bewegung empfing, welche von der Kunst neue Ausdrucksmittel verlangte. Aber von einer besonderen und einheitlichen Kunstrichtung der Mystik, in dem Sinne, wie man von einer solchen beispielsweise bei den Zisterziensern spricht, kann nicht die Rede sein. — Auch keine von den eigentlich ketzerischen Richtungen hat erkennbare Spuren in der Kunst hinterlassen. Über sie herrschte allein und unbedroht die Kirche.

Die Zeit, in welcher der gotische Baustil seinen Siegeszug durch das Abendland hielt, war dieselbe, in der das universelle Machtsystem des Papsttums sich vollendete. Zu keiner andern je war auch das geistige Leben der Völker des Abendlandes so sehr nach einem Einheitstypus durchgebildet. Hatten, wenn wir zurückblicken, im 11. und 12. Jahrhundert die nationalen Kunsttypen abgesondert nebeneinander gestanden, hatten im expansiven Drange des 13. ihre Kreise sich lebhaft überschnitten und damit durch Mischung eine neue Mannigfaltigkeit erzeugt: so brachte das 14. in weitem Umfang eine Ausgleichung. Sein Ideal in Kultur und Kunst ist das Übernationale, das Universale. Sooft im europäischen Leben diese Tendenz obsiegt, die Tendenz, die beiden großen Gruppen der Germanen und Romanen das sie Trennende vergessen zu lassen und in einer Geistesgemeinschaft höherer Ordnung — damals war es der christliche Glaube, wie im 18. Jahrhundert die Philosophie — ihr Heil zu suchen: ebensooft schlägt damit eine große Stunde für die Franzosen. Sie sind dasjenige Volk, welches durch seine Blutmischung wie durch seine Geschichte am meisten eine mittlere Stellung einnimmt. »Frankreich, ein sehr gemischtes Land, hat das Eigene, daß gewisse germanische Pflanzen darin oft besser als in ihrem heimischen Boden gedeihen; es ließe sich das durch Beispiele aus unserer [der französischen] Literaturgeschichte des 12. Jahrhunderts belegen, durch die mittelalterlichen Heldengesänge, die scholastische Philosophie, die gotische Baukunst.« So schrieb 1870 Ernest Renan. Im 14. Jahrhundert nun war die ganze abendländische Welt gotisch geworden. Nicht nur in der Baukunst, sondern auch in den darstellenden Künsten, ja in den Literaturformen herrschte dieselbe französische Prägung. Das heißt aber noch nicht, daß die Franzosen das schöpferisch stärkste Volk damals waren. Sehen wir uns in der Geistesgeschichte unserer Epoche um: wer waren in ihr die größten? Dante und Giotto waren Italiener; der erfolgreichste Systematiker der theologisch-philosophischen Spekulation und der kühnste kirchliche Kritiker, Occam und Wiclif, waren Engländer; der universellste Gelehrte und die tiefsinnigsten religiösen Geister, Albertus Magnus und die Mystiker, waren Deutsche. Ihnen haben die Franzosen nichts Gleiches an die Seite zu stellen. Aber sie blieben die Meister und Muster der formalen Kultur. Sie herrschten in der Gesellschaft. Sie waren nicht mehr die Anregenden

und Vorwärtstreibenden, sondern die Hüter des Übereinkommens, die Lehrer des Richtigen und Schicklichen. Sie hatten die Spielleitung, aber Dichter wie Schauspieler waren andere. Die Kultur des Mittelalters war auf dem Punkte angelangt, wo sie die Summe ziehen, zum System sich abschließen wollte. Sie war durch die Kirche in säkularer Wirkung dazu erzogen worden, Einheit und Autorität über alles zu stellen; zu keiner Zeit sind in der höheren Gesellschaft die Unterschiede der Nationen so ausgeglichen gewesen. Dieser Geistesverfassung des Jahrhunderts nun kam die angeborene Formbegabung der Franzosen höchlich entgegen. Sie sind zu allen Zeiten die geborenen Enzyklopädisten gewesen, die Meister der Popularisierung und des rhetorisch wirksamen Schlagworts. Dem gesellschaftlich angelegten Franzosen ist der Besitz einer durch Übereinkommen geregelten Form Bedürfnis: dem Deutschen wird die Form, wo sie zur Vorschrift erstarrt, ein lähmender Druck.

So ist die gotische Epoche der deutschen Kunst von zwei sich widerstreitenden Sätzen beherrscht: zweifellos liegen die Wurzeln der Gotik in germanischem, nicht in lateinischem Gemütsboden; aber als eine von den Franzosen kultivierte und transformierte Pflanze empfingen sie die Deutschen zurück, urverwandt im Holz, fremd in den Blättern und Blüten. Der erste Satz scheint zum Schluß zu führen, daß unsere Epoche in besonderem Maße Ausdruck deutscher Eigenart gewesen sein müsse; der zweite hebt die Folgerung wieder auf. Eingepreßt zwischen zwei überstarke Weltmächte, die französische Gesellschaftskultur und den Universalismus des kirchlichen Gedankenkreises, hat die deutsche Kunst unserer Epoche nur in Neben- und Unterströmungen ihre volkliche Wesenheit ganz herauszustellen vermocht. Wollen wir wissen, was frei und unbefangen deutsch gefühlt in der Gotik ist, so müssen wir uns an ihre früheste und wieder ihre späteste Phase halten; die breite Mitte, mit der wir uns in diesem Buche zu beschäftigen haben, kann es uns nur halb und verhüllt manifestieren.

Erstes Kapitel.

Die Baukunst von 1250 bis 1400.

I. Das System.

Die Geschichte der gotischen Baukunst gliedert sich von selbst in drei Perioden: die Zeit der Rezeption, bis 1250; die Zeit der Vollendung und unbedingten Herrschaft des gotischen Stilbewußtseins, von 1250—1400; die Zeit der sonderdeutschen Umbildung, von 1400 bis zum Zusammenstoß mit der Renaissance im 16. Jahrhundert.

Diese drei Perioden decken sich annähernd, aber nicht genau, mit der von der spekulativen Ästhetik nach den drei Kategorien der Entfaltung, Vollendung und Auflösung gebildeten Einteilung in Früh-, Hoch- und Spätgotik. Wie sie von der Praxis auf die deutsche Gotik angewendet wird, entbehrt sie der inneren Folgerichtigkeit und stützt sich nicht einmal auf konventionell gesicherte Kennzeichen; sie übersieht, daß der logische Ablauf durch rein geschichtliche Vorgänge durchkreuzt und modifiziert wird. Die Spätgotik ist nicht einfach Verfall, sondern mit diesem verbinden sich sehr positive neue Gedanken; und was man herkömmlich Frühgotik nennt, ist vielfach (wie z. B. die Architektur des Straßburger Münsters und Kölner Doms) mit Elementen durchsetzt, die von der französischen Hochgotik abgeleitet sind, die das System in seiner letzten Vollendung zeigen. Darauf kommt es aber am meisten an, auf das System, nicht auf die Schmuckformen.

Wir haben im vorigen Buch die dritte Stufe der Rezeption, obschon sie begrifflich dorthin gehört, nur kurz und vorläufig besprechen können, weil nämlich ihre maßgebenden Bauten der Zeit nach zwar noch innerhalb dieser konzipiert, aber erst diesseits, in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, ausgeführt sind, weshalb sie im geschichtlichen Bilde *unserer* Epoche ihren Platz einzunehmen haben. Das Entscheidende für die dritte Rezeptionsstufe war, daß die französische Formulierung zum Universalstil sich erweiterte. Zugleich bestand der Wille, mit Frankreich in der höchsten und reichsten Fassung des gotischen Gedankens, im Kathedralentypus, in Wetteifer zu treten. Daß es kein kraftloser Ehrgeiz war, beweisen die Dome von Straßburg und Köln. Indessen nur auf eine kurze Zeitspanne konnte sich die hohe Gesinnung behaupten. Wir wissen es ja: die Einbürgerung der Gotik in Deutschland erfolgte in einer Zeit sinkender Kraft unseres allgemeinen Lebens. Sie war nur möglich unter der Be-

dingung, daß die ideale Forderung herabgesetzt, das soeben rezipierte System alsbald wieder reduziert wurde. Wir sind also in der eigentümlichen Lage — wenn wir uns, was unsere nächste Aufgabe sein muß, vom Wesen der gotischen Baukunst auf Grund unserer einheimischen Denkmäler einen allgemeinen Begriff bilden wollen —, nicht vom Kleinen zum Großen, vom Einfachen zum Reichen fortschreiten zu können, sondern mit dem Vollendetsten müssen wir beginnen. (Zum Verständnis der nachfolgenden Sätze genügt der Verweis auf unsere den Straßburger und Kölner Dom betreffenden Abbildungen 3, 4, 49, 50.)

Die Kathedrale.

Das gotische Gebäude ist reiner und offensichtlicher Steinbau — ungleich der Spätantike und ihren Ableitungen, bei denen der materielle Kern des Baus für den Beschauer künstlerisch nicht bestehen, vielmehr durch Inkrustation, Bemalung und sonstige optische Wirkungen überwunden werden sollte. Technisch waren auch die byzantinischen und romanischen Gewölbekirchen reine Steinbauten gewesen; von ihnen unterscheidet sich die Gotik durch eine veränderte Auffassung des Verhältnisses von Masse und Kraft, von Raumgebilde und Gliederbau. In der Raumform ist die gotische Kirche grundsätzlich Basilika; einschiffige und Hallenkirchen, so künstlerisch hochstehend sie für sich betrachtet sein können, bringen das Spezifische der Gotik unvollständig zur Erscheinung. Im gotischen System ist alles die folgerichtige Auswirkung eines einzigen Gedankens: Zerlegung des Baukörpers in statisch tätige und bloß raumabschließende Bestandteile. Den Gewölbebauten der späten Antike war er als ein dem Auge verborgen bleibendes technisches Hilfsmittel nicht fremd gewesen. Das Mittelalter aber tat gerade das, was die Antike vermieden hatte: es gründete darauf die ästhetische Wirkung. Schon der romanische Stil hatte, sowie er zum Gewölbebau überging, indem er die Gewölbeabteilungen durch Gurten trennte und entsprechend die Wände und Pfeiler durch Vorlagen verstärkte, damit begonnen. Die Gotik führt den Gedanken weiter, bis zu den letzten Möglichkeiten: sie löst den Baukörper in ein fleischloses Skelett auf. Die Materialersparnis ist hierbei nur ein ganz untergeordneter Beweggrund; wird sie doch aufgewogen durch ein Zehnfaches an Arbeit und an konstruktiver Überlegung, die nötig wurden, das schwankende Gerüst im Streit der Druck- und Spannungskräfte zu stabilieren. Ganz töricht ist es, hierin die eigentliche Befriedigung am Geleisteten zu erblicken — als ob die Gotik im Kopfe eines am Triumph des rechnenden Verstandes über die widerspenstige Materie sich berauschenden Ingenieurs entsprungen wäre. Nein, ganz gewiß ist der letzte Sinn so sehr ein ästhetisch-symbolischer, wie nur jemals in einem Bausystem. Ein vergleichender Blick auf den Antipoden, den griechischen

Tempel, klärt am schnellsten darüber auf. Der griechische Tempel veranschaulicht in künstlerischer Verlebendigung den die ganze Natur durchwaltenden Streit der Schwerkraft mit dem Widerstand, sei es des Festen oder des Elastischen, das in Gleichgewicht ausklingende Gegeneinander von Last und Stütze. Hingegen will die gotische Kathedrale den Schein erwecken — allein für die Phantasie, versteht sich —, als gehorchten ihre Steine andern Gewalten, als den natürlichen. Sie dichtet der toten Materie eine Kraft an, die nur dem Leben zukommt, sie setzt sie für das gläubige Auge durch sich selbst in Bewegung, und zwar in eine ganz und allein von der Erde wegstrebende, der Schwerkraft entgegengerichtete. In kürzestem Ausdruck: die statischen Kräfte verwandeln sich in dynamische — natürlich nur in der Phantasie. Auch andere Stile rechnen in gewissem Umfange mit Assoziationen aus dem Gebiete des Dynamischen, keiner mit so großartiger, restloser Konsequenz. Wenn die Gotik die Konstruktion überall sichtbar macht und jede letzte Form konstruktiv motiviert, so geschieht das, um einen möglichst hohen Reichtum von Bewegungsvorstellungen hervorzurufen; die Kritiker, die ihr dies als Materialismus vorhalten, haben sie damit gänzlich falsch verstanden. Sie denkt auch nicht an Gleichsetzung des Schönen mit dem Zweckmäßigen. Als Konstruktion ist sie von sinnreichster Zweckmäßigkeit erfüllt, doch nur in der konstruktiven Realität; für den Schein wirkt sie durchaus unzweckmäßig, d. h. einer höheren als der irdischen Kausalität unterworfen: es soll als ein Wunder erscheinen, daß der unbegreiflich schlanke und schwache Gliederbau nicht zersprengt wird. Doch nur ein nachträgliches und gänzlich außerästhetisches Lustgefühl ist es, welches dem Beschauer die »Kühnheit« des Konstrukteurs einflößt. Nicht er mit seinen klugen Berechnungen habe die Widerstände überwunden: — für den Schein sollen vielmehr dieselben gar nicht da sein, wir sollen nicht an Last, Druck, Schub und Spannung denken, sondern an ein Steigen, Wachsen, Sprießen, Sicherheben über sich selbst. Und um dies zu erreichen, wird auch ein frommer Betrug nicht gescheut: die jenseits des inneren Gliederbaus liegende und dadurch dem Betrachter vorenthaltene Hilfskonstruktion der Strebepfeiler und Strebebögen.

Der Bewegungsdrang ist also das eine, das das gotische Gebäude seinem Betrachter zu erleben gibt. Das andere ist die in der Fülle der ihm entsprießenden Formen waltende Ordnung. Bewußt oder unbewußt ist sie das Symbol des überweltlichen Gesetzes und seiner irdischen Vertretung in der Kirche. Man lasse also den Streit, ob das gotische Bausystem steinerne Scholastik oder vielmehr das Gegenteil, die echteste, geliebteste Tochter der Mystik sei: nur beide Interpretationen zusammen haben recht. Gewiß, es gibt in keinem Baustil eine scharfsinnigere Verstandesarbeit; aber sie ist doch nur das (zuweilen mit reichlicher Selbstgefälligkeit zur Schau gestellte) Mittel — das Letzte ist der unirdisch überschwengliche Rausch des Gefühls.

Wenden wir uns zurück zur Bewegungsvorstellung als dem elementaren Faktor. Ihre Energie kommt zum Ausdruck in der Steigerung der vertikalen Ausdehnung so des Raumes wie der ihn einschließenden Glieder. Ferner in der Vermehrung aller Vertikalen. Vorab schon durch den Grundriß ist dafür gesorgt. Waren die romanischen Gewölbe im Grundriß quadratisch gewesen, so sind die gotischen unterquadratisch, und zwar im Laufe der Entwicklung von immer schmäler werdender Form. Das ist gleichbedeutend mit Vermehrung der Pfeiler. Das Auge sieht von ihnen auf einer gleichgroßen Strecke vielleicht die doppelte Zahl und in doppelter und mehr als doppelter Höhe. Unwillkürlich begleiten wir ihre Bewegung mit unserem Gefühl. Und nun wird weiter dafür gesorgt, daß die Vertikalen möglichst wenige horizontale Gegengewichte finden. Im großen zielt darauf die veränderte Einteilung des Aufbaus: die Empore der Frühgotik (Limburg, Magdeburg) fällt aus, die Fenster des Obergeschosses werden so tief herabgezogen, als das Dach der Seitenschiffe es gestattet, und der Raum zwischen ihnen und den Arkaden mit einer Triforiengalerie ausgefüllt. Im kleinen zahlreiche ähnliche Maßregeln, z. B. die Dienste ohne Unterbrechung über die Gesimse weggeführt. Dann sind die Pfeilerkapitelle nur noch ein flaches Band, mit einem Laubkranz geschmückt; nichts mehr an ihnen erinnert an den Zusammenstoß aufsteigender Kräfte mit einer schweren Last. In gleichem Sinne verändert sich der Querschnitt der Pfeiler; nicht mehr viereckig und mit robusten Halbsäulen besetzt, wie im Romanischen, oder glatte Rundpfeiler, wie im Frühgotischen, sondern ein Bündel vieler dünner Dienste, die ebenso viele vertikale Blickbahnen in Gang bringen. Endlich ein Hauptmittel: der Spitzbogen und seine Profilierung durch scharfe Grate und tiefe Kehlen. — Dies alles wirkt um so stärker, da das Gerüst der Pfeiler, Dienste, Bögen und Rippen nun ganz allein das Wort hat. Denn die Wand ist nahezu ganz — nur im Seitenschiff bleibt über der Erde ein schmaler, übrigens durch Arkaturen optisch aufgelöster Streifen von ihr übrig — in Fenster verflüchtigt und ihre Ausstellung mit Stabwerk vermehrt die vertikalen Akzente noch einmal. Selbst die Decke hat, da sie das Auge mehr durch die sich kreuzenden Rippen als die füllenden Kappen beschäftigt, den Eindruck des Flächenhaften verloren.

Eine eigentümliche Rolle spielt der aufsteigende Bewegungsstrom im Erlebnis des Raumes. Er verhindert den Blick nach den Seiten abzuschweifen. Damit ist die raumzerstörende Wirkung der Flächennegation wieder aufgehoben. Im selben Sinne wirkt die farbige Verglasung der Fenster.

Mit der Intensität und Fülle der vertikalen Bewegungseindrücke kann sich die rhythmische Gruppierung des Raumes, die dem romanischen Stilgefühl so wichtig gewesen war, nicht länger vertragen. Es müssen ihr vermehrte Einheitswirkungen entgegengesetzt werden. Zur Feierlichkeit der gotischen Innenwirkung gehört es, daß die Pfeiler eine einfache Reihe

identischer Glieder in identischen Abständen bilden; daß die Vierung nicht mehr in einer Kuppel gipfelt; daß der Chor die gleiche Höhe und gleiche Einteilung mit dem Langhaus erhält. Und da die Masse überhaupt negiert ist, entschwindet auch im Außenbau die reiche, abgestufte Vielheit der Türme. Nur zwei Fassadentürme bleiben übrig, sie aber werden in einer bisher unbekannten Weise in die Höhe gestreckt. Trotz dieser Vereinfachungen fehlt dem Außenbau die Klarheit und Einheitlichkeit des Inneren*. Die großen Fenster zerreißen die Flächen, ohne sie, wie im Innern, durch die Glasmalerei ideell wiederherzustellen, die Strebepfeiler und Strebebögen überschneiden die Flächen bis zur Verwirrung, die Dachgesimse geben keinen endgültig beruhigenden Abschluß, sondern werden von Fialen überstiegen, Wasserspeier strecken sich vor, aus allen Kanten sprießen Blumen — viel Bewegtheit, aber keine einheitliche Richtung, kein fester Rhythmus in ihr. In allen Formen, außen wie innen, ist der Stein ganz gehorsam geworden, wie eine knetbare Substanz; seine Schwere, seine Brüchigkeit, sein Bestreben zu Lagerung und Schichtung sind vergessen; anstatt dessen ein freies Emporwachsen zum Licht, ein Streben, Steigen, Klettern und Sprießen, eine Überwindung aller Last und Hemmung durch siegreiche Aktivität; in allem aber keine in sich vollendete Gestalt, sondern ein Hinweis aufs Unendliche.

Assimilation und Reduktion.

Nach dem oben geschilderten System sind in Deutschland nur wenige Bauten ausgeführt worden, und sie drängen sich auf einen schmalen Zeitraum, wenige Jahre vor und nach der Mitte des 13. Jahrhunderts, zusammen**. Danach machte die Anpassung an die deutschen Verhältnisse allgemein seine Reduktion nötig. Es sieht aber anders aus, wenn das Einfache dem Reicheren in der Entwicklung vorausgeht, und anders, wenn dieselbe, mit dem Reichen beginnend, nachträglich zur Vereinfachung führt.

Wir müssen zunächst die allgemeinen Ursachen ins Auge fassen.

---

* Sie fehlt auch im Vergleich zum Außenbau des romanischen Stils. Eine Nebenursache, immerhin nicht zu übersehen, ist diese: Die romanischen Klosterkirchen und Dome lagen zwischen niedrigen und zerstreuten Wohnbauten, die maßgebende gotische Kirche ist die Stadtkirche, welche zur Umgebung enge Straßen mit hohen Häuserreihen hat. Es sind hier immer nur Teilansichten oder mit großem Abstand Fernansichten möglich.

** Es sind: die Dome von Straßburg, Köln und Halberstadt, die Abteikirche Altenberg im Rheinland und die Stiftskirche St. Victor in Xanten. Von diesen sind nur die zwei ersten zur vollständigen Ausführung des ersten Planes gekommen, Altenberg schon anfangs mit einiger Modifikation. In Halberstadt und Xanten geriet die Bauführung frühzeitig ins Stocken und wurde später in reduziertem System weitergeführt.

Einleuchtenderweise waren die in der Einleitung besprochenen Veränderungen in Staat, Kirche und Gesellschaft nicht dazu angetan, die Baukunst auf das Heroische und Vornehme zu richten. Die Menge der neuerrichteten oder umgebauten Kirchen war groß, aber in ihr die Quote der obersten Rangklasse, der Domkirchen und Abteien, war nicht nur relativ, sondern absolut kleiner als in der romanischen Epoche, kleiner vollends als in den französischen Nordprovinzen, in denen im Laufe des ersten gotischen Jahrhunderts sämtliche Kathedralen erneuert worden waren und in denen, eine Folge anderer Sprengeleinteilung, von vornherein die Zahl der Kathedralen sehr viel größer war. Im Bauwesen Deutschlands nahmen in unserer Epoche die Kirchen der niederen Orden zunebst den städtischen Pfarrkirchen weitaus den breitesten Raum ein; schon wegen dieses programmatischen Unterschiedes können die deutsche und französische Gotik nicht unmittelbar miteinander verglichen werden. Sodann konnte Deutschland im Reichtum der Menschen und Güter mit Frankreich sich nicht messen. Und ein weiterer Nachteil: die Natur hat Deutschland nicht in gleicher Fülle mit gutem Steinmaterial gesegnet; gab es doch große Gebiete — im Süden die Schwäbisch-Bairische Hochebene, im Nordosten das weite Flachland —, denen der Stein überhaupt fehlte und die deshalb zum Backstein greifen mußten, ein Material, das von gotischem Formenreichtum ausschloß.

Ursachen von vielerlei Art vereinigten sich also zu dem Ergebnis: Wenn das gotische System sich dem deutschen Zustand anpassen sollte, mußte es vereinfacht werden. Und zuletzt fragt sich noch, ob die glänzende Rhetorik, zu der es sich in Frankreich entwickelt hatte, überhaupt dem deutschen Wesen innerlich angemessen war. Wir sind nicht der Meinung, daß die Reduktion an sich schon eine Wertverminderung bedeuten mußte. Lag doch in ihr die Aufforderung einer selbständigen Leistung in Umprägung und Neubildung. Es kam darauf an, in welcher Gesinnung sie durchgeführt wurde. Dieselbe war, um dies im voraus festzustellen, eine andere in den Kolonialländern als in Altdeutschland, welcher Unterschied noch dadurch verschärft wurde, daß dort großenteils in Backstein, hier großenteils in Haustein gebaut wurde. Wir werden in unserer Betrachtung die beiden Gebiete trennen.

Reduktion des Systems. Die höchsten Ausdrucksmöglichkeiten des gotischen Stils sind mit dem Raumschema der Basilika verbunden, weshalb in Frankreich die vordem sehr verbreitet gewesene Hallenanlage mit dem Siege der Gotik verschwand. In Deutschland trat das Umgekehrte ein. Die in der romanischen Epoche nur als beschränkte provinzielle Erscheinung sich zeigende Hallenkirche breitete sich in der gotischen aus. Ausschlaggebend wurde sie zwar erst im 15. Jahrhundert. Bis dahin bewahrte sich noch, wiewohl zunehmend bestritten die Basilika das Übergewicht. Allein

auch sie mußte sich in eine Reduktion fügen (Abb. 6—8). Wenn in Frankreich die klassische Epoche das reiche vierteilige frühgotische System dreiteilig vereinfacht hatte, so war das nicht eigentlich Reduktion; es war in ihrem Sinne eine Vervollkommnung. Die gangbare deutsche Formel aber schaltete aus dem Akkord: Erdgeschoßarkaden, Triforium, Lichtgaden — das mittlere Glied aus. Darin liegt eine entschiedene, für die spätere Zeit allerdings überall charakteristische Abstumpfung des rhythmischen Gefühls. Hatten doch schon viele spätromanische Bauten den Wert des Dreiklangs und die Bedeutung der Triforiengalerie als Gelenk, gleichviel, ob sie blind oder offen war, sehr wohl zu würdigen verstanden. Die Zweiteilung ist nicht an sich verwerflich — unter den anders liegenden Verhältnissen der früh- und mittelromanischen Basilika war sie es nicht —, aber die Ausschaltung aus dem dreiteilig konzipierten gotischen System ließ eine ungelöste tote Fläche zurück. (Vgl. z. B. das Freiburger Münster mit dem Straßburger.) — Weniger allgemein war die Ausschaltung des Strebewerks. Daß die Frühzeit eine ausgesprochene Abneigung gegen dasselbe hatte, ist uns in Erinnerung. Die Hochgotik verhielt sich schwankend. Es gab ansehnliche Kirchen, die schadlos ohne es auskamen, wie z. B. der Magdeburger Dom, alle Bettelordens- und die meisten Pfarrkirchen. Das wuchernde Übermaß der französischen Fassung hat einzig der Kölner Dom.

Reduktion des Grundrisses. Beim Vergleich der deutschen mit den französischen Anlagen springt nichts schneller ins Auge als die geringere Ausdehnung und einfachere Disposition der Chöre. Die volle Fassung des konzentrischen Umgangs mit Kapellenkranz haben Köln (Abb. 4a), Altenberg, Marienstadt; weiter der Dom und die Marienkirche in Lübeck und die ihrem Muster folgenden Kirchen des Ostseegebiets; unter erneutem französischen Einfluß der Dom zu Prag und unter seinem der Dom zu Augsburg. Gegenüber den Gepflogenheiten der Allgemeinheit erscheinen sie als Ausnahmen; eine besondere Modifikation tritt 1350 zuerst an der Heiligkreuzkirche in Gmünd auf und begegnet von da ab in der östlichen Hälfte Deutschlands häufiger (vgl. unten die Hallenkirchen). Die einfacheren Anlagen haben keine feste Typik. In der Regel wird das Mittelschiff ohne akzentuierten Absatz als Chorraum verlängert und polygonal geschlossen. Der im 13. Jahrhundert noch bevorzugte fünfseitige Schluß (im Gewölbe 7 Seiten des Zehnecks) weicht im 14. allgemein dem dreiseitigen (im Gewölbe 5 Seiten des Achtecks). Nichts Verschiedeneres im Eindruck kann es geben als die niedrige, halbrunde, romanische Apsis und den auf gleiche Höhe mit dem Hauptschiffsgewölbe gebrachten, ganz in Fenster aufgelösten, in Licht und Farbe zersprühenden gotischen Polygonalchor. Ferner bildet der gotische Chor, im Zusammenhang mit der Abschaffung der Krypta, keine erhöhte Bühne mehr, sondern wie seine Gewölbe die gleiche Höhe mit denen des Langhauses haben, so liegt auch sein Fußboden auf gleichem Niveau. Die hierin bekundete Abneigung

gegen gruppierende Zerlegung des Gesamtraums erstreckt sich weiter auch auf das Querschiff. In sehr vielen Fällen, namentlich bei kleineren Kirchen, wird es ganz aufgegeben. Wo es noch angewendet wird, steht es im Grundriß in keinem festen geometrischen Verhältnis zum Langhaus. Mit einem Worte: der Grundriß ist flüssig geworden, ist nicht mehr, wie im romanischen Stil, das Primäre, sondern richtet sich nach den Feststellungen des Systems. Die Grundfigur der Gewölbe ist nicht das starre Quadrat, sondern das elastische Rechteck.

Reduktion der Türme. Die frühgotischen Dome von Magdeburg und Limburg waren auf sieben Türme angelegt. Köln und Straßburg haben nur noch die zwei der Fassade. An den Domen von Regensburg und Halberstadt waren außerdem Zentraltürme über deren Querschiffsvierung ursprünglich, d. h. im 13. Jahrhundert, geplant, die das 14. fallen ließ. Im ganzen hat sich das späte 13. und frühe 14. Jahrhundert mit dem Turmbau wenig beschäftigt. An manchen, sonst ausgezeichneten und einheitlichen Bauten, wie in Wimpfen, Maursmünster, Wetzlar, Oppenheim, Xanten, dem Dom in Halberstadt, St. Stephan in Wien u. a., verblieb die romanische Fassade erhalten. Die zur Bautätigkeit der Zeit ein starkes Kontingent stellenden Kirchen der Zisterzienser und der Bettelorden lehnten den Turm grundsätzlich ab. Aus der ersten Hälfte unserer Epoche gibt es nur drei Turmfassaden hohen Ranges: in Straßburg, Marburg und Freiburg. In Freiburg trat ein Anlagetypus auf, der in der romanischen Zeit nur sekundäre Geltung gehabt hatte: der Einzelturm. Hier aber gelang eine Lösung von solcher Vollkommenheit, daß die Folgezeit immer tiefer in ihren Bann geriet. Es war ein Wendepunkt in der ganzen Auffassung von Turm und Fassade, wenn auch erst das 15. Jahrhundert mit umfassender Tätigkeit darauf einging. Der Freiburger Turm ist — abgesehen von der Backsteingotik — der einzige ganz bedeutende schöpferische Gedanke, den das 14. Jahrhundert noch beigesteuert hat.

Die Kirchen der Bettelorden (Abb. 57—63). In ihnen fanden alle in der Richtung der Reduktion liegenden Neigungen der Zeit einen Sammelpunkt und planmäßige Pflege. Was uns im ganzen genommen als Ernüchterung der künstlerischen Phantasie erscheinen mußte, war in diesem Kreise Ausfluß einer religiösen Weltanschauung (von der wir in der Einleitung gesprochen haben) und eine moralische Forderung. Von einem Werte der Kunst für die Religion wollten sie nichts wissen. Die Bildhauerkunst mieden sie ganz, der Malerei gestanden sie mit der Zeit einen lehrhaften Nutzen zu, nur die Baukunst konnten sie nicht entbehren. In diesem negativen Verhältnis zur Kunst gleichen sie dem primitiven Zisterziensertum. Wie anders war aber die Entwicklung. In der ästhetisch gesättigten Luft des staufischen Zeitalters hatte die Zisterzienserarchitektur sich zu herb großartiger Monumentalität erheben können, die Baukunst der Bettelorden kommt über eine mittlere, bürgerliche Stimmung nicht hinaus.

Nach den ursprünglichen Bestimmungen hätten die Jünger der hll. Franz und Dominikus überhaupt keine festen Niederlassungen haben sollen. Ihre Privilegien gestatteten ihnen, an jedem Ort in jeder Kirche das zu tun, was ihre Hauptaufgabe war, zu predigen. Aber die alten Kirchen waren auf diesen Zweck nicht eingerichtet, durch Schranken verstellt, mit Altären überfüllt, die Pfarrkirchen um die Zeit ihres ersten Auflebens zu klein. Unter freiem Himmel, auf Kirchhöfen und Marktplätzen sprechen sie zu der von ihrer volkstümlichen Beredsamkeit hingerissenen Menge. Nicht sehr lange ließ sich diese Ungebundenheit aufrechterhalten. Auch sie begannen sich Klöster und Kirchen zu bauen. Nicht, wie die Zisterzienser, in Einöden, die in emsiger Arbeit zu großen Landgütern kultiviert wurden, sondern in den Städten. Ein paar typische Beispiele: in Straßburg kamen die Dominikaner 1224 an, ihre erste eigene Kirche erbauten sie 1254, 1307 erweiterten sie sie zu doppelter Größe; in Köln erschienen die Franziskaner 1221, 1245 erwarben sie sich Gelände für ein Kloster, die Kirche folgte 1260. In Erfurt ist die erste Niederlassung der Franziskaner 1221, der Dominikaner 1228, die Entstehungsdaten der Kirche sind für jene 1270, für diese 1308. Überall verlief die Entwicklung ähnlich. Um 1300 gab es in Deutschland keine Stadt mehr von einigem Ansehen, in der nicht mindestens einer der zwei Orden, in der Regel aber beide eine Predigtkirche besessen hätten.

Die Bettelorden bauten nicht selber, wie die Zisterzienser, sondern ließen die städtischen Handwerker für sich bauen. Zu einer so straffen Typik wie der ältere Orden haben sie es denn auch nicht gebracht. Doch fehlt es nicht an durchgehenden Merkmalen. Untereinander unterscheiden sich die beiden Bettelorden nicht. Man hat ihnen eine Vorliebe für die Hallenkirche nachgesagt, was aber ein Irrtum ist *. Ihre Kirchen waren anfangs, und auch weiterhin lange Zeit, durchweg Basiliken, und zwar mit möglichst einfachem Plan und in möglichst leichter Konstruktion. Die innere Einrichtung war von der der Klosterkirchen der älteren Orden sehr verschieden. War in diesen, wie man sich erinnert, alles auf »objektiven« Kultus, auf Chordienst, unter starker Beschränkung des für das Volk zugänglichen Raumes angelegt, so wollen umgekehrt die Bettelordenskirchen möglichst viel Volk aufnehmen. Das Querschiff wird überall preisgegeben, der Chor ist klein, nur eben von der für den Altardienst unbedingt benötigten Größe. Verhältnismäßig früh aber, bald nach Eintritt in das 14. Jahrhundert, vollzieht sich hierin schon ein Wandel: die kleinen, alten Chöre werden abgebrochen und durch unmäßig langgestreckte, enge, vom Schiff durch einen hohen Lettnerbau getrennte

* Dagegen sind einige Zisterzienserkirchen sowohl des Nordostens als des Südostens Hallenkirchen mit sehr frühen Daten: im 12. Jh. Walderbach in der Oberpfalz, im 13. Jh. Neuenkamp in Mecklenburg und Zwettl in Österreich.

ersetzt *. Damit ist der Gedanke der Laienkirche, der sich sehr wohl künstlerisch fruchtbar hätte entwickeln lassen, auf halbem Wege aufgegeben und der alte Gegensatz zwischen Klerus und Volk wiederhergestellt, nur in künstlerisch minderwertiger Form.

Außer den dreischiffigen Basiliken kommen häufig einschiffige Säle vor, die, wenn die Bevölkerung zunimmt, durch Hinzufügung eines Seitenschiffs asymmetrisch zweischiffig erweitert werden. Aus dieser entwickelt sich später bei Neubauten die symmetrisch zweischiffige Anlage. Der mit ihr verbundene Übelstand, daß die Öffnung zum Chor durch die in der Mittelachse liegende Pfeilerreihe gespalten wird, wurde infolge der Absperrung des Chors durch den Lettner wenig empfunden.

Die basilikalen Anlagen weisen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts in der Mehrzahl eine merkwürdige Rückbildung auf; sie erhalten eine flache Holzdecke **. Nachwirkung des romanischen Stils ist das nicht, da die Bettelordenskunst mit ihm durch keine Tradition verbunden ist, wohl aber kann (wie auch bei den einschiffigen Anlagen) an das Vorbild der italienischen Ordensarchitektur gedacht werden. Wurden Gewölbe eingeführt, so unterließ man öfters ihre Verbindung mit den Pfeilern, setzte sie auf Kragsteine, infolgedessen es im Einzelfall nicht immer sicher ist, ob eine ursprüngliche oder nachträgliche Wölbung vorliegt, Strebebogen fallen regelmäßig weg. Man wußte von den Zisterziensern her, daß bei leichter Konstruktion der Gewölbe Versteifung der Oberwände durch außen angebrachte Wandpfeiler genügte. Der Verzicht auf Türme und jeden sonstigen Schmuck des Äußeren ist fester Grundsatz. Fragt man, was nach so umfassenden Reduktionen von gotischem Stilcharakter an diesen Bauten noch übrigbleibt, so ist es eigentlich nur die spitzbogige Form der Arkaden, Fenster und Gewölbe. Der Grundton ist aber, bei aller Ähnlichkeit des Systems, doch von dem der romanischen Kirchen durchgreifend verschieden: hell, hart, kalt. Natürlich bleibt ein gewisser Spielraum für individuelle Unterschiede. In der älteren Generation finden sich nicht ganz wenig Bauten, denen man Wohlgestalt, namentlich in der Raumbildung, nicht absprechen kann; je tiefer es ins 14. Jahrhundert geht, um so mehr dringt die kleinbürgerliche Trockenheit durch. (Welche aber nicht »Gemütlichkeit« ist — diese kennt das 14. Jahrhundert überall nicht.)

Die Zisterzienser-Frauenklöster (Abb. 58). Die Baulust des Ordens war, was die Mannsklöster betrifft, bald nach der Mitte des 13. Jahrhunderts gesättigt. Nur wenige Neubauten entstanden noch, immer in großem

* Z. B. in Straßburg hatte der Chor von 1254 ein gerades Joch und Schluß aus sieben Seiten des Zehnecks, der von 1307 sechs gerade Joche und Schluß aus drei Seiten des Achtecks; die Länge bei unveränderter Breite zuerst 8 m, dann 29 m.

** Auch noch im 14. Jh. nicht ganz selten: z. B. in Colmar, Gebweiler, Basel, vielfach in Oberschwaben.

Sinn angelegt, aber nicht mehr nach einheitlichen Baugrundsätzen. Anders verhält es sich mit den Frauenklöstern des Ordens. Der Zudrang zu ihnen blieb groß und unter den Bauunternehmungen der zweiten Hälfte des 13., der ersten des 14. Jahrhunderts bilden sie eine ansehnliche Quote. Es sind einschiffige Räume, im Verhältnis zur Breite stark in die Höhe und noch mehr in die Länge gestreckt. Die westliche Hälfte enthält eine niedrige, dreischiffig gewölbte Erdgeschoßhalle (später oft als Sepultur benutzt) und über dieser die ungeteilt bleibende Nonnenempore (Abb. 58). In der Einfachheit der Behandlung sind sie den Bettelordenskirchen vergleichbar, doch bleibt immer ein fühlbarer, mit wenig Worten nicht auszudrückender Nuancenunterschied. Ein paar Beispiele unter vielen: Himmelkron in Oberfranken, Himmelpforten, Frauenroth und Mariaburghausen in Unterfranken, Frauenthal bei Mergentheim, Mariensee bei Hannover, Marienthal in der Pfalz, Marienhausen im Rheingau, Marienborn in Hessen.

Die Hallenkirche (Abb. 64—67). Das Prinzip, die Anlage von drei Schiffen in gleicher Höhe, war schon dem romanischen Stil bekannt. Was das System damals empfahl, war die günstige Verteilung des Gewölbedrucks. Die Gotik hatte hierfür andere Mittel zur Verfügung. Wenn auch zu ihrer Zeit die Hallenkirche sich ausbreitete, so geschah das, weil sie der Reduktionstendenz entgegenkam. Die Einbuße an Rhythmus wurde nicht als Verlust empfunden. — Die romanische Hallenkirche bildete zwei inselartige Gruppen, eine westfälische und eine bairische. Von jener aus drang sie südwärts nach Hessen vor: um 1230—40 erscheint sie in Haina, Marburg, Frankfurt*; um 1260 in Mainz; um 1300 in Kaiserslautern; um 1320 in Straßburg. Am Oberrhein blieb sie indessen eine Seltenheit. Am Niederrhein ist die Münsterkirche in Essen, nach 1275, das früheste Beispiel. Auf dem linken Ufer zeigte sie sich um 1325 in Ahrweiler und Mayen. In Niedersachsen wurde sie im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts aufgenommen, um dieselbe Zeit in Meißen. In allen diesen neugewonnenen Gebieten vermehrt sie sich im Laufe des 14. Jahrhunderts, erreicht aber noch keineswegs die Vorherrschaft. — In Baiern setzt sie seit dem Ende des 12. Jahrhunderts für längere Zeit aus. Dagegen kommt sie in Tirol im 13. Jahrhundert zweimal vor, in Österreich 1265 in Olmütz, 1314 in Brünn. Die Zisterzienserkirche Walderbach in der Oberpfalz um 1180 deutet den Weg an, auf dem die Halle zu den österreichischen Zisterziensern gekommen sein dürfte. Von dieser kehrte sie nach Baiern zurück; 1327 die Spitalkirche in Salzburg, 1330 die Stiftskirche zu Laufen. Weitere Verbreitung fand sie in Baiern vorerst noch nicht. Ebenfalls von Osten, aus Böhmen, kam sie zuerst nach Franken; die Frauenkirche in Nürnberg von 1355, gestiftet vom Böhmerkönig Karl IV., geht im Grundriß mit St. Jakob in Prachatiz (1350) und St. Stephan in Prag (1351) zusammen. In Schwaben be-

* So ursprünglich der später umgebaute Dom.

gegneten sich der östliche und der westliche Strom. Die Kirche in Herrenberg und das Langhaus der Heiligkreuzkirche in Gmünd (beide aus den 1330er Jahren) sind wahrscheinlich von der Thomaskirche in Straßburg, der Gmünder Chor (1351) von der österreichischen Gruppe abgeleitet. — Die strengste Fassung der Hallenanlage ist die, bei der die Breite der Schiffe und der Joche einander gleichgesetzt werden, mithin die Grundfigur der Gewölbe das Quadrat ist. Sie ist aus der Gotik mit wenigen Ausnahmen verschwunden. Die Gotik erträgt nicht das Starre. Immerhin wird im Mutterland der Hallenkirche, in Westfalen, auch jetzt noch eine Grundrißgestaltung bevorzugt, bei der die Intervalle der Längsrichtung hinter denen des Querschnitts nicht allzu weit zurückbleiben. Die sächsische Schule nahm von Anfang an die Joche schmäler als die Schiffe an. In Süddeutschland gesellte sich dazu eine starke Streckung der Längsachse. — Das Querschiff, nur als Erbstück aus der Basilika erklärlich, wurde in der fortschreitenden Entwicklung allgemein aufgegeben. — Für die Gestaltung des Chors gab es kein festes Übereinkommen. Die dem Raumcharakter der Schiffe gemäßeste Lösung ist eine einfache Polygonalapsis als Schluß des Mittelschiffs und platter Schluß der Abseiten. Gestreckte einschiffige Chöre wirken, wenn sie auch tatsächlich nicht selten sind, als inhomogenes Anhängsel. Bei den langen und schmalen süddeutschen Anlagen wurde das abschließende Halbpolygon auf die Gesamtbreite der drei Schiffe zugeschnitten. — Die Außenansicht ist von schwerfälliger Massenhaftigkeit und bestätigt damit, daß die Hallenkirche im Grunde ein Fremdling im gotischen Gedankenkreise war. Besonders an der Gestaltung des Daches zeigt sich das. Sollte es der inneren Einteilung folgen, so wären drei parallele Längsdächer die richtige Lösung gewesen. Allein die Unzuträglichkeiten für die Ableitung des Regenwassers sind hier so groß, daß man sich nur sehr selten zu ihnen entschloß. Ging man dagegen von der ungeteilten äußeren Baumasse aus, so mußte ein alle drei Schiffe zusammenfassendes einziges Satteldach das Ergebnis sein, und da für das gotische Formgefühl nur ein steiler Querschnitt möglich war, so mußte zu der unbewegten Masse der Schiffe eine zweite, nicht weniger kolossale hinzukommen. Erst die anders denkende Spätgotik hat sich damit wirklich befreundet. Bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts war die gebräuchlichste Lösung eine Zerlegung in der Weise, daß ein durchlaufendes Satteldach nur über dem Mittelschiff lag, während über den Seitenschiffen jedes Joch ein selbständiges, gegen jenes stoßendes Querdach erhielt, das bald abgewalmt, bald mit gesondertem Giebel versehen wurde. Diese Anordnung ist technisch verwickelt und für das Auge ein unruhiger Anblick.

Die Schmuckformen. Im Gegensatz zu den die Komposition im großen erfassenden Vereinfachungen ließ sich der dekorative Trieb, außer wo er durch besondere Verpflichtungen, wie bei den Kirchen der jüngeren Orden, zur Enthaltsamkeit genötigt wurde, nicht schmälern.

Der Wunsch nach Pracht war der Zeit nicht fremd; ob er verwirklicht werden konnte, war weniger eine Frage des Geschmacks als der Mittel. An handwerklicher Tüchtigkeit fehlte es selten, häufiger an fügsamem Baumaterial. Die gebirgigen Gegenden West- und Mitteldeutschlands waren hierin nach wie vor gegenüber den flachen im Vorteil, doch auch sie nicht alle von der Natur gleich gut bedacht. Sandstein war der plastisch bildsamste Stoff, während die deutschen Kalksteine meist nicht so bequem zu behandeln sind wie die französischen.

Die gotischen Schmuckformen zerfallen in zwei Klassen: Maßwerk und Laubwerk. Die beiden ornamentalen Antriebe, die im romanischen Stil noch miteinander verflochten waren, das Spiel der Phantasie mit der frei erfundenen Linie und die Imitation der Naturform, — und zwar derartig einander genähert, daß in der abstrakten Linie immer ein Anklang an Leben und in der Nachahmung des organischen Lebens immer ein gewisses Maß von Abstraktion sich geltend machte —: der gotische Rationalismus läßt sie schroff auseinandergehen. Das Maßwerk wird reine Geometrie, das Pflanzenornament unverhüllte Naturnachahmung.

Das Maßwerk ist eine in Deutschland mit ganz besonderer Liebe in Pflege genommene Gabe der französischen Kunst. (Man vergleiche damit seine verhältnismäßige Geringschätzung in Italien.) Wenn man die Summe des in unserer Epoche ausgeführten Maßwerks in Arbeitsstunden umsetzen würde, man käme zu ganz ungeheuren Zahlen. Es wäre keine allzu einseitige Übertreibung, das 14. Jahrhundert einfach als »Epoche des Maßwerks« zu bezeichnen. Wir müssen versuchen, in sein nicht ganz leicht zu erfassendes Wesen einzudringen. Wenn der romanische Stil — und nicht anders tat es die Renaissance — die Ausdruckskraft eines Fensters erhöhen wollte, so gab sie seiner Umrahmung stärkere Akzente. Dies ist ganz logisch, denn das Fenster ist ja an sich ein negativer Begriff: die Wegräumung eines Teiles der Wand; einfacher gesagt: ein Loch. Die Gotik dagegen vernachlässigt die Umrahmung und lenkt alle Aufmerksamkeit auf das, was in der Öffnung liegt. Die formale Funktion ist die einer Füllung, materiell soll es das Gegenteil sein, sowenig als möglich Körper haben, um soviel als möglich Licht durchzulassen. Für die erste Fassung verweisen wir auf die Beispiele in Trier und Marburg (Bd. I, Abb. 157, 161). Ein sehr dünner Pfeiler (»Pfosten«, »Stab«) mit vorgelegtem Säulchen teilt die Öffnung in der Mitte, verbindet sich mit dem Gewände durch zwei Spitzbögen, und das darüber, im Fensterbogen liegende Feld wird mit einem Kreis ausgestellt. Der Querschnitt dieser Glieder richtet seine Hauptausdehnung nach der Tiefe, die Vorderansicht muß wegen des Lichtdurchlasses möglichst schmal bleiben. In diesem Stadium besteht noch Ähnlichkeit mit den durch Säulchen geteilten Gruppenöffnungen der romanischen Türme oder Kreuzgänge, allerdings mit einseitiger Steigerung der Höhenproportion und weitgehender Ver-

ringerung der Volumina. Das Auge erkennt dieselben Grundformen wie in dem Pfeiler- und Bogensystem des inneren Aufbaus wieder, und für die Phantasie entsteht die Vorstellung, daß überschießende Kräfte von dort hierher vorgedrungen seien. So ersetzt diese Behandlung die augenscheinliche Schwächung der Masse durch Vermehrung der dynamischen Symbole. — Die nächste Phase der Entwicklung wird herbeigeführt durch Erweiterung der Öffnungen. Die Figuration des Maßwerks bleibt dieselbe, aber sie wird multipliziert. Daraus entsteht das vierteilige Muster der klassischen Epoche. Wenn wir auf Straßburg und Köln (Abb. 96 und 222) als Beispiele verweisen, wird eine genauere Analyse überflüssig sein. Die Pfosten und Maßwerkbögen werden weiterhin nur vermehrt, nicht im Volumen verstärkt; der Anklang an konstruktive Leistung verschwebt; wir empfinden als Haupteindruck einen dekorativen Linienkomplex und in diesem einen ins Abstrakte sich verflüchtigenden Widerhall der struktiven Dynamik; immer doch erinnert, wenn auch nur von ferne, das Stabwerk an die Pfeiler, das Maßwerk an die Gewölberippen des Inneren. Das späte 13. und das 14. Jahrhundert fährt mit der Vervielfältigung der Teilungen fort, das Liniennetz wird immer engmaschiger, häufig tritt im Stabwerk der Divisor 3 auf, zuweilen auch 5 und 7 oder Kombinationen dieser ungeraden Zahlen mit geraden, und an Stelle der krönenden Kreise werden Dreipässe oder in Kurven eingeschlossene Dreiecke und Vierecke beliebt (Abb. 22 u. 23). Die Geschlossenheit der Teilformen und ihre klare Über- und Unterordnung verschwindet, das Muster geht aufs Ganze, breitet sich gleichmäßiger, interpunktionsloser aus und gewinnt mehr und mehr den Charakter der Flächenfüllung in gewisser Ähnlichkeit mit der Textilkunst, so daß es schließlich nur folgerichtig ist, wenn auch feste Mauerflächen, wie die Giebel, oder im kleinen die Stirnseiten von Strebepfeilern, mit blindem Maß- und Stabwerk übersponnen werden. Angesichts dieser Ergötzlichkeiten einer ins Abstrakte geratenen Einbildungskraft erinnert man sich, daß der germanische Formengeist schon einmal, zwischen der Völkerwanderung und Karl dem Großen, noch ausschließlicher in einer linearen Ornamentik gelebt hatte. Dort war es ein frei beschwingtes, leidenschaftlich anmutendes Spiel gewesen; hier ist die Empfindung, wenn auch gleichartig, doch abgekühlt und unter die Zügel mathematischer Formeln gelegt. Sicher wußte von diesen Steinmetzen keiner etwas von scholastischer Philosophie. Und doch ist der Geist derselben bis zu ihnen durchgedrungen.

Das Laubwerk dient einem anderen Bedürfnis als das Maßwerk und geht in seiner Entwicklung sogar den entgegengesetzten Weg. Der romanische Stil seiner Zeit hatte mit der Zurückführung der Pflanzenform auf abstrakte Linienschemata begonnen. Dann wurde in ihm allmählich das Gefühl für das Lebendige wach; noch wurde keine einzelne Pflanze imitiert, aber sozusagen die allgemeine Idee der Pflanze in typischen

Bildungen dargestellt. Der gotische Stil geht zu eigentlicher Naturnachahmung über und individualisiert: die Blätter des Ahorns, der Eiche, der Weinrebe, des Efeus, des Hopfens, der Rose, des Hahnenfußes, des Eisenhuts werden getreu wiedergegeben; wie man aus dieser Auswahl sieht, mit Bevorzugung der spitzigen, zackigen Arten, die schon die Natur den scharf gerissenen Profilen der Gotik formverwandt vorgebildet hat. Die Natürlichkeit macht aber noch nicht das ganze Wesen des gotischen Pflanzenornaments aus. Ganz wesentlich ist die veränderte Auffassung seiner Funktion an dem zu schmückenden tektonischen Glied. Den wichtigsten Fall bietet nach wie vor das Kapitell. Hier zeigt sich, daß die entscheidende Stilgrenze nicht zwischen dem romanischen und frühgotischen, sondern zwischen dem früh- und hochgotischen liegt. Wie am romanischen, war am frühgotischen das Blattwerk ein vitalistisches Symbol; es sproß unmittelbar aus dem steinernen Kern wie ein Sichtbarwerden der der Säule angedichteten lebendigen Kraft; besonders ausdrucksvoll in den sogenannten Knospenkapitellen, deren aufsteigende Blätter auf dem Punkte des Zusammentreffens mit der Last sich umlegen und zusammenrollen (Bd. I, Abb. 284). Erst die Hochgotik, die auch hierin rationalistisch denkt, bricht mit dieser sinnbildlichen Auffassung. Sie gibt das Blattwerk klar und deutlich als etwas, das von dem tektonischen Kern wesensverschieden ist, als einen äußerlich angehefteten Schmuck. Sie zeigt absichtsvoll die Bruchstellen der Stengel und Zweige (Abb. 9). Sie verlangt, daß zwischen den Blättern die Grundform des Kelches sichtbar wird. Struktur und Dekoration soll jedes für sich in die Erscheinung treten, klar unterscheidend: dies ist Stein und dies ist Pflanze. Befördert wurde diese neue, die erst eigentlich gotische Auffassung durch die inzwischen der Säule widerfahrene Entwertung. Denn in der Hochgotik tritt sie nicht mehr als Sonderexistenz auf, vielmehr als eine mit dem Pfeiler zusammengebündelte Gruppe, wobei in der in den Diensten und Rippen sich fortsetzenden allgemeinen Aufwärtsbewegung die Kapitelle nur eine kurze Ruhepause bedeuten. Bis zur Wende des 13. Jahrhunderts ist die plastische Behandlung des Blattwerks meist von großer Schönheit und Lebendigkeit; man bedauert nur, daß es so oft an wenig sichtbare Plätze verschwendet wird; tiefer im 14. Jahrhundert obsiegt auch hier das Konventionelle und Mechanische.

Eine eigentümliche Anwendung des Pflanzenornaments geben die K a n t e n b l u m e n (Krabben, Bossen). Sie sitzen auf dem Rücken schräger Glieder, hauptsächlich der Wimperge und Fialen. Die Entwicklung geht parallel derjenigen der Kapitelle. In der frühgotischen Fassung zweigen sich die knospenartig gebildeten Auswüchse unmittelbar von der Kante des Baugliedes ab, die Hochgotik denkt sie sich als angeheftete Laubbüschel. An der Spitze des Wimpergs, der Fialen oder kolossal am Turmhelm treffen sie in einem nach vier Seiten gleichmäßig ausladenden

Knauf zusammen. Der Name dieser Bekrönung ist Kreuzblume (Abb. 15, 34).

Beachten wir endlich noch die Wechselbeziehung zwischen den ästhetisch-technischen Eigenschaften des gotischen Baustils und der Umwälzung des Wirtschaftslebens. Von jenen aus betrachtet war uns die Gotik als Ersatz der Masse durch Kraft erschienen; auf diese angesehen ist sie Ersatz des Stoffes durch Arbeit. Ein gotisch konstruierter Bau hat nur einen Bruchteil des Steinvolumens nötig, dessen ein romanischer von gleichem Rauminhalt bedarf; dafür muß jeder einzelne Stein mit um so größerer Sorgfalt berechnet und zugehauen werden. Vollends im Backsteinbau nimmt die Arbeit den Charakter industrieller Organisation an. Es ist klar, daß es überhaupt erst für die jüngereWirtschaftsstufe möglich wurde, in gotischem Sinne zu bauen. Ohne gehobene Bevölkerungsdichtigkeit und fortgeschrittene Geldwirtschaft wäre die vermehrte Arbeitsleistung nicht zu erreichen gewesen.

Ein anderer neuer Gesichtspunkt: die Baukunst wurde zur Wissenschaft. Bis zu welchem Grade sie schon mathematisch begründet gewesen ist, läßt sich nicht genau ermitteln. Jedenfalls beruhten die meisten Konstruktionen, die heute exakt berechnet werden, damals auf bloßer Erfahrung. Daß diese in Formeln gebunden wurde, ist dennoch gewiß. Dieselben wurden in den Bauhütten als Geheimnis überliefert. Auch solche Teile des Bauentwurfs, die der moderne Künstler gefühlsmäßig behandelt, vor allem die Proportionen, war man bestrebt, in geometrischen Figuren festzulegen. Es gab eine Methode der Proportionierung *ad quadratum* und eine andere *ad triangulum*. Wir können diesen noch ziemlich dunklen Fragen hier nicht näher nachgehen. In jedem Falle war die in ihrer Entwicklung zur Ruhe gekommene gotische Baukunst in viel höherem Grade als die romanische an Regeln gebunden; Neigung zum Schematisieren und Theoretisieren charakterisiert das Geistesleben des späten Mittelalters auf jeglichem Gebiet.

II. Die Denkmäler.

Altdeutschland.

Der Oberrhein. — Im Mittelpunkt steht das Straßburger Münster (Abb. 1, 3, 46, 83, 96—98). Es gehört zu den wenigen Werken unserer monumentalen Kunst, die wir zu ihren absoluten Höhepunkten rechnen und die auch in Zeiten mit gänzlich anderer Geschmacksrichtung hohe Achtung genossen haben. Hier wollen wir indessen nicht von seinen »Ewigkeitswerten« sprechen, vielmehr als Dokument der Zeitgeschichte es be-

trachten. — Was wir heute vor uns sehen, zerfällt deutlich in drei stilistisch unterschiedene Abschnitte: Chor und Querschiff — Langhaus — Westbau. Eine derartige Zerlegung kehrt an den Denkmälern des hohen Mittelalters so oft wieder, daß sie geradezu als typisch anzusehen ist. In der idealistischen Denkweise des Mittelalters lag es, durch Beschränktheit der jeweiligen Mittel sich von groß angelegten Planungen nicht abschrecken zu lassen. Man wußte immer, daß sich die Bauführung durch lange Zeit hinziehen werde; das Problem war, während dessen den Gottesdienst nicht zu unterbrechen. Wenn wir heute daran gewöhnt sind, ein Gebäude in horizontalen Schichten vom Grundriß auf wachsen zu lassen, so baute man damals in senkrecht geteilten Abschnitten, in der Regel mit dem Chor beginnend; während an diesem gearbeitet wurde, verblieb dem Gottesdienst das Langhaus; und waren die Ostteile vollendet, so wurde gewechselt. Es ist auch so möglich, einen einheitlichen Grundplan festzuhalten, wie etwa in Magdeburg und Köln. In Straßburg baute das 13. Jahrhundert auf dem unverändert bleibenden Grundriß des frühen 11. Obgleich vom frühromanischen Bau heute nichts mehr unmittelbar sichtbar ist, lebt er doch in der Raumgestalt des heute bestehenden wirksam fort. Über die Ostteile haben wir früher berichtet (Bd. I, S. 244). 75 Jahre waren mit ihrer Erbauung hingegangen und wenig Ruhm war dabei geerntet worden. Dem Domkapitel lag mehr an seinem Bruderhof, der in derselben Zeit geräumig und aufwändig erneuert wurde, indes die Gemeinde zu ihrem Verdruß sich in dem baufälligen alten Langhaus fortbehelfen mußte. Kurz vor 1250 war endlich der Ostbau zur Aufnahme des Gottesdienstes bereit und damit die Möglichkeit gegeben, endlich mit dem Langhaus zu beginnen. Wir erfahren zuverlässig, daß am 7. September 1275 seine Gewölbe geschlossen wurden. Im Gegensatz zu dem trägen Gang der Ostteile ist dieses wohl die schnellste Bauführung, die wir aus dem Mittelalter kennen. Diesem Umstande verdankt das Langhaus die Einheitlichkeit seiner Erscheinung; nur in wenigen nebensächlichen Dingen ist das System der zuerst ausgeführten drei Ostjoche (etwa bis 1260) von den vier westlichen verschieden. Die Leitung hatten zwei Meister des gleichen Namens: Rudolf, Vater und Sohn. Die Schnelligkeit der Ausführung, die, nebenbei bemerkt, auch durch große Sorgfalt ausgezeichnet ist, so daß das Gebäude nachmals mehrere schwere Brände, Erdbeben und Beschießungen schadlos überstanden hat, setzt um so mehr in Verwunderung, da sie in eine Zeit fällt, in der der Bischof mit der Stadtgemeinde in heftigem Streit lag. Die Schlacht bei Hausbergen 1262 machte der bischöflichen Herrschaft ein Ende, Straßburg wurde freie Stadt. Nicht die geistliche Hand, sondern die Bürgerschaft hat im Schwung jener Jahre, gewissermaßen als ihr Siegesdenkmal, das Münsterlanghaus erbaut. Es kam ein Vertrag der Stadtgemeinde mit dem Kapitel zustande, durch den der Besitz und die bauliche Fürsorge ein Kondominium wurde, doch mit überwiegenden Befugnissen der Stadtgemeinde. Was

dies nach der wirtschafts- und rechtsgeschichtlichen Seite bedeutet, braucht nicht erst unterstrichen zu werden. Schalten wir noch ein, daß unter den gleichzeitigen großen Bauten auch der Kölner Dom auf die Finanzkraft der reichen Stadt gegründet, desgleichen die gewaltige Marienkirche Lübecks ein rein bürgerliches Unternehmen war — um nur diese Beispiele zu nennen —, und schließen wir von ihrem geistigen Typus auf die Gesinnung der Erbauer, so fällt von diesen Denkmälern auf die heroische Jugendzeit des deutschen Städtewesens ein helles Licht. Noch hatten im Stadtregiment die adligen Geschlechter die Herrschaft. Eine wie andere Färbung nahm die Kirchenarchitektur der Städte in den späteren, demokratischen Zeiten an!

Das Straßburger Langhaus gehört zu der kleinen Gruppe von Bauten, durch die die Rezeption der klassischen Gotik zum Abschluß kam. Der im selben Jahre begonnene Chor des Kölner Doms hat mehr als 40 Jahre länger auf seine Vollendung warten müssen, und die anderen Angehörigen dieser Familie sind noch viel später in verändertem Stilcharakter zu Ende geführt worden. So genoß das Straßburger Münster länger als ein Menschenalter den Vorzug, auf deutschem Boden die einzige ganz große Bauunternehmung zu sein, die wenigstens als Innenbau fertig dastand und den Zeitgenossen einen anschaulichen Begriff vom Wesen der neuen Kunst zu geben vermochte. Je mehr unter den deutschen Bauleuten die Wanderung nach Frankreich in Abgang kam — von den Gründen hatten wir an früherer Stelle gesprochen —, um so mehr wuchs die Bedeutung der Straßburger Bauhütte, sie wurde für ganz Süddeutschland auf die nächsten zwei Menschenalter die hohe Schule. Die Meister des Langhauses müssen vorher lange Zeit und vielleicht schon in leitender Stellung in der Champagne und Isle de France tätig gewesen sein. Was sie dort gelernt hatten, handhaben sie mit vollkommener Freiheit. Übernommene französische Form und deutscher Gefühlsgehalt gehen zusammen nicht wie zwei verschiedenfarbige Fäden in einem schillernden Gewebe, sondern wie zwei legierte Metalle. Niemals wieder sind deutscher und französischer Geist einen so engen Freundschaftsbund und zu so gleichen Rechten eingegangen. In einer hohen persönlichen Leistung spiegelt sich zugleich die generelle historische Situation. Es ist keine Einzelheit da, die nicht auch ein Franzose gemacht haben könnte, aber der Gesamteindruck ist unfranzösisch, die Proportionen, der Rhythmus, die geistige Signatur sind deutsch. Das Straßburger Münster ist das Denkmal eines langen Friedens und einer geistigen Freundschaft zwischen den zwei führenden Völkern des Abendlandes, eines Zustandes, von dem die Bibel sagt: *o quam dulce et jocundum fratres habitare in unum.* Er fordert für die Kunst eine Sprache mit gemeinsamem Wortschatz; er hindert nicht, daß jedes Volk daraus seine eigenen Sätze sich baut und mit eigenem Geiste sie füllt. Eben die Gleichartigkeit der äußeren Form läßt die Besonderheit des Inhalts um so bestimmter

empfinden. Darum ist das Straßburger Münster auch noch ein Zweites: wahrhaft ein *monumentum Germaniae.*

Die lichte Mittelschiffweite von 16,4 m wird von keiner französischen Kathedrale erreicht (in Paris 12,8, in Amiens 13,5, in Chartres 15,4), umgekehrt die Höhe (31,5) in jeder übertroffen (Amiens 42 m). Die Breite war aus den Fundamenten des romanischen Baus übernommen, die Scheitelhöhe wurde nach der in Deutschland (in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts sehr verbreiteten) Proportion des gleichseitigen Dreiecks bestimmt, d. h. als Perpendikel eines Dreiecks, das zur Basis die Gesamtbreite der Schiffe hatte. (Zu vergleichen der nach französischem Kanon gezeichnete Querschnitt des Kölner Doms Abb. 4.) Auf dieselbe, unfranzösisch breite und ruhige Proportion sind die Intervalle im System des Längsschnittes abgestimmt. Aber nicht die Raumverhältnisse allein bestimmen die Tonart; auch das Verhältnis der körperlichen Volumina zum leeren Raum ist unfranzösisch, zeigt noch immer ein gewisses Fortleben deutschromanischen Grundgefühls. Obgleich die Auflösung der Mauern ebenso weit getrieben ist wie an irgendeiner französischen Kathedrale, bleibt eine Mäßigung der linearen Bewegung und hierdurch eine ruhevolle Majestät und feste Sammlung, wie sie keinem Gebäude des gleichen Systems jenseits der Vogesen eigen sind. Für Deutschland einzigartig ist die (prinzipiell zwar überall geforderte, aber nie ganz durchgeführte) Vollständigkeit in der Ausfüllung der Fensteröffnungen mit Glasgemälden. Was diese für ein gotisches Gebäude bedeuten, wird uns hier gelehrt: nicht nur ein Schmuck von höchster Wirkungskraft sind sie, sondern auch eine unmittelbar architektonische Funktion haben sie zu erfüllen. Durch die Glasmalerei wird die materiell vernichtete Wand im optischen Schein wiederhergestellt: ob der Stoff Stein oder Glas sei, es ist einerlei, wenn nur das Auge eine Fläche und durch diese einen Abschluß des Raums zu empfinden bekommt. Glas — das heißt farbiges, halbdurchsichtiges; für das Auge doch immer eine Begrenzung, eine Wand, körperlos ätherisch, aber doch eine Wand. Steinerne Wände besitzt das Gebäude in der Tat nicht mehr; selbst die Rückwand des Triforiums ist aufgelöst, und der letzte, unter den Fenstern der Seitenschiffe noch übrigbleibende Mauerstreifen wurde durch eine vorgelegte Arkatur dem Vertikalsystem angeglichen. In der Systematik also ist die Frühgotik vollkommen überwunden: dennoch sagt uns ein richtiges Gefühl, daß die äußersten Konsequenzen, auf die der französische Rationalismus hintrieb, hier hintangehalten sind; an den Profilen und dem schmückenden Detail ließe sich dies noch bestimmter nachweisen, allein wir wollen von deren Zergliederung, da sie uns zu tief ins Fachmännische führen würde, hier absehen.

Die charakteristisch deutsche Auffassung tritt noch schlagender in der Außenarchitektur an den Tag, wo durch die breiten Joche die Fenster

eine ausgesprochen unfranzösische Proportion annehmen, besonders aber das Strebewerk seinen Ausdruckswert verändert. Wir wissen es von den früheren Stufen der Rezeption her, daß den Deutschen der offen zutage tretende Strebebogen mißfiel. In Straßburg ist zum ersten Male an einem Bauwerk größten Maßstabes diese Abneigung besiegt, aber es verbindet sich damit eine charakteristische Vereinfachung. An den französischen Kathedralen stehen die Strebepfeiler nicht nur dichter, sondern sie sind auch höher hinaufgetrieben und mit der Hochschiffswand durch einen doppelten Bogen verbunden. So hat es der Kölner Dom unverändert übernommen. In Straßburg ist nur ein einziger Bogen vorhanden, aber so geführt, daß die Funktion des Strebens einen unvergleichlich machtvollen und lebendigen Ausdruck gewinnt. (Die Querschnittzeichnung Abb. 3 veranschaulicht in ihrer linken Hälfte die Solidität der Widerlager, in ihrer rechten die vollständig durchgeführte Mauerauflösung; dazu Abb. 93.)

Noch bei Vollendung des Langhauses war die Absicht gewesen, die alte romanische Turmfassade fortbestehen zu lassen. Allein der in hellen Flammen stehende Baueifer der Bürgerschaft wollte sich mit keinem halben Werk begnügen. Offenbar hängen der Entschluß für die Fassade und der endgültige Übergang der Bauverwaltung an den Stadtrat (gleich nach 1282) miteinander zusammen. Man hatte es so eilig, daß man sich nicht erst mit der Legung neuer Fundamente aufhielt, vielmehr die neuen Türme, ungeachtet ihrer vervielfachten Last, einfach dem alten romanischen Pfahlrost anvertraute, welcher Leichtsinn in unseren Tagen um ein kleines zum Einsturz geführt hätte. In einer Urkunde von 1284 tritt neben dem städtischen Pfleger Heinrich Wehrlin (sein Vorgänger war der Großbürger und Geschichtschreiber Ellenhard) zum ersten Male der Name des Werkmeisters Erwin auf. Seit dem Hymnus, den der junge Goethe an seine Manen richtete, ist er jedem Deutschen vertraut und teuer; schon die Humanisten hatten an seiner Legende gearbeitet (u. a. ihm den unhistorischen Zunamen »von Steinbach« gegeben und eine ebenso unhistorische Tochter Sabina, angeblich Bildhauerin, ihm zugesellt), und neueste gelehrte Hypothesensucht hat an den Märchen bis ins Ungeheuerliche weitergedichtet. Was die beglaubigte Geschichte von ihm weiß, ist sehr wenig: außer der obengenannten Urkunde eine zweite Nennung zum Jahre 1293 und das Todesjahr 1318 auf seinem schlichten Leichenstein *; das ist alles. Wir sind als Historiker nun nicht der Meinung der Juristen, daß, was nicht in den Akten ist, nicht in der Welt ist. Allein in diesem Falle bekunden die Steine des Gebäudes selbst es unzweideutig, daß Meister Erwin nicht nur nicht das ganze Münster erbaut hat, wie man früher glaubte, sondern daß

* Derselbe hat seinen Platz außen an einer Kapelle, nicht im Innern, das damals noch den geistlichen Würdenträgern, außer ihnen höchstens den Stiftern, vorbehalten war.

ihm auch an der Fassade nur ein beschränkter Anteil zukommt. Man sage zur Zerstörung der Erwinlegende nicht: wie schade! Solch ein zu phantastischen Dimensionen aufgetriebener Proteus wäre keine Verschönerung unseres Bildes vom mittelalterlichen Kunstschaffen gewesen. Ewig grämen müssen wir uns aber über eine unzweifelhafte Tatsache seiner Lebensgeschichte: am Tage Mariä Himmelfahrt 1298 ergriff eine im benachbarten Bischofshof ausgebrochene Feuersbrunst die Baugerüste der Fassade, legte die Dächer des Langhauses in Asche, richtete an der inneren Ausstattung schwere Verwüstungen an. Ob Erwin, zunächst mit der Ausbesserung dieser Schäden beschäftigt, an der Fassade über den Stand von 1298 hinaus noch viel hat weiterbauen können, ist ungewiß und kaum wahrscheinlich. Wie der Augenschein lehrt, sind schon die ersten Fenstergeschosse der Türme, dann das ganze dritte Geschoß von anderen, späteren Händen ausgeführt, und von dem freistehenden Oberbau des Turmes wissen wir, daß er erst 1399—1439 errichtet wurde. Allein auch das Erdgeschoß mit den drei Portalen und die Stirnwand des Hochschiffs mit der Rose erweisen sich für den schärfer prüfenden Blick als nur relativ gleichartig. Ein glücklicher Zufall gestattet uns noch genauer zu urteilen: zwei große Pergamente mit Zeichnungen für die Fassade haben sich erhalten (Abb. 98, 99). Sie weichen in manchen nicht unwesentlichen Punkten vom ausgeführten Werk ab, sind älter als dieses. Der älteste (Riß A) ist vorerwinisch; der zweite (Riß B) ist mit Wahrscheinlichkeit für Erwin in Anspruch zu nehmen, da nach ihm die Fassade in ihren untersten Teilen tatsächlich begonnen ist; die Veränderungen am Mittelportal und am Rosengeschoß müssen in die Zeit nach dem Brande gesetzt werden, wobei es eine offene Frage bleibt, ob sie noch von Erwin beliebt oder — wahrscheinlicher — von seinem Nachfolger angegeben sind. Für das Verständnis wichtig ist, daß wir uns das Verhältnis der Fassade zum Innenraum klarmachen. Riß A erstrebte genauen Anschluß an die Stockwerkgliederung des Langhauses. Riß B machte die Fassade von diesem unabhängig und setzt voraus (wofür auch sonstige Anzeichen sprechen), daß die Eingangshalle durch eine geschlossene Wand vom Langhaus getrennt bleiben sollte. Erst das dritte Projekt, das zur Ausführung gekommene, hat diese Scheidewand niedergelegt und die Rose so weit herabgerückt, daß ihr Scheitel vom Schiff aus sichtbar bleibt. Riß B verdient in hohem Grade eingehende Betrachtung. In ihm ist der Moment erreicht, wo die Gotik zu voller begrifflicher Klarheit über ihr Wollen gelangt war und in höchst bewußter Weise ihr Schaffen darauf einstellte. Auflösung der Massen in lineare Bewegung, dies am inneren System entwickelte Prinzip, noch nie war es so folgerecht auf die äußere Schauseite übertragen worden. Technisch geschah das so, daß vor den festen Mauerkörper, auf dem der Bestand des Gebäudes beruhte, eine zweite, nur auf das Auge berechnete Fassade aus lauter freistehendem Stab- und Maßwerk gesetzt wurde. Noch im

Riß A hatten die horizontalen Teilungen eine wichtige Rolle gespielt. Riß B bringt die unbeschränkte Herrschaft des Vertikalismus. Jeder Gedanke daran, daß die Türme, welche die Fassade zu tragen hat, ihr eine Last sein könnten, ist ausgelöscht; in hundert und aberhundert Vertikalgliedern jedes Ranges — Stäben, Spitzgiebeln, Fialen — zerteilt und wiederholt sich die Aufwärtsbewegung; wo Horizontalen sich bilden wollen, werden sie sogleich durch Überschneidung gebrochen; unaufhaltsam strömt die eine Ordnung in die nächste über und steigt der Saft den Wipfeln zu. Wenn man von einem »Spitzentuch« oder einer »Harfenbespannung« gesprochen hat, so führen diese Gleichnisse dem Verständnis nicht näher. Eben doch nur in der technischen Ausführung sind Dekoration und Konstruktion voneinander gelöst; in Wahrheit aber ist diese überschwenglich reiche Fassade dekorationsarm, bewegt sich alles, was das Auge an ihr sieht — die figürliche Plastik ausgenommen — in struktiven Vorstellungen, und dies gibt ihr die hohe und ernste Stimmung. Man darf sagen: erst hier auf deutschem Boden ist die Idee der gotischen Fassade zur Vollendung gebracht, denn hier ist die Aufgipfelung der Türme schon vom Sockel ab das Leitmotiv. — Der ausgeführte Bau folgt dem Riß B sehr genau bis zur Höhenlage I der Turmerdgeschosse. Von da ab treten Reduktionen ein. Das Maßwerkband II ist unterdrückt, und die Gallerie III hat ihre Wimperge verloren, so daß sie zum Fenstergeschoß nicht mehr in fließendem Übergang steht, vielmehr von einer ungebrochenen Horizontale hart und scharf durchschnitten wird. Der Wimperg des Mittelportals, der auf dem Riß konform mit den Seitenportalen angenommen war, verändert seine Zeichnung. Die Rose wird tiefer gerückt und mit ihr die den Mittelbau krönende Statuengalerie, so daß wiederum eine durchlaufende Horizontale entsteht. Es bedarf keines Beweises, daß dies nur Verschlechtbesserungen sind. Auffallender noch verändert sich das erste Fenstergeschoß der Türme: der zum nächsten überleitende Wimperg fällt aus, und ein derb-effektvolles Stabwerk überschneidet die Fensteröffnungen.

Indem der Brand des Jahres 1298 die Ursache war, daß der Fassadenbau auf längere Zeit unterbrochen und dann verhängnisvoll entstellt weitergeführt wurde, war er ein Unglück nicht nur für Straßburg, sondern für die ganze deutsche Kunst. Im 14. Jahrhundert geriet die Bauleitung auf eine schiefe Ebene, auf der wir das Herabgleiten nicht ins einzelne mehr verfolgen wollen. Als 1365 das dritte, schon als freistehend beabsichtigte Geschoß der Türme vollendet wurde, war die Bürgerschaft, durch schwere innere Streitigkeiten zerrüttet, baumüde geworden. Sie gab die Weiterführung der Türme auf, und ein von allen guten Geistern verlassener Werkmeister schob den sinnlosen und häßlichen Zwischenbau ein. So war eine Scheinvollendung erreicht. Wie der Baugeist sich verändert hatte, zeigt nicht weniger deutlich die 1331 von Erwins Sohn

Johannes († 1339) begonnene Katharinenkapelle im Winkel zwischen südlichem Querhaus und Langhaus. Schwer zu begreifen ist, daß diese steife und trockene Eleganz damals für etwas Besseres gehalten wurde als die Formensprache des 13. Jahrhunderts.

Unter Erwin und Johannes hat die Straßburger Bauhütte Schule gemacht, wie nie eine andere. Der Bau im ganzen konnte nicht nachgeahmt werden, aber Einzelmotive verbreiteten sich über ganz Süddeutschland, und zwar nicht nur solche des ausgeführten Baues, sondern auch andere, die nur dem Studium des in der Hütte aufbewahrten zeichnerischen Materials — was uns davon übriggeblieben ist, ist selbstverständlich nur ein kleiner Teil — verdankt wurden. Merkwürdigerweise ist die Fernwirkung bedeutender als die im Elsaß selbst. Das Gold des Münsterbaues mußte in gangbare Münze umgesetzt werden, d. h. es mußten die Reduktionen vorgenommen werden, deren Charakter wir in der Einleitung geschildert haben. Vom Schwung und der Frische des Vorbildes ging dabei nur allzuviel verloren. Außerdem waren die ersten Gotiker keineswegs alle am Münster geschult. In der Thomaskirche in Straßburg wurde das als schwere frühgotische Basilika begonnene Langhaus seit etwa 1325 als Hallenkirche weitergeführt, eine Anlage, die sonst dem Elsaß fremd ist. Ebenda ist der Chor von Jung-St. Peter etwa 1290 begonnen, einschiffig, mit fünf Seiten des Zehnecks geschlossen; schönes Raumgefühl und einfach gutes Detail; im Langhaus auffallende Reduktionen, glatte, achteckige Pfeiler mit kämpferlos herauswachsenden Scheidbögen und Rippen, und doch kaum jünger als 1330; die Hypothese, die in diesem Bau eine Jugendarbeit Erwins sehen will, ist haltlos. Außerhalb Straßburgs ist das Langhaus der Abteikirche Maursmünster bei weitem die wertvollste Leistung. Sie zeigt, daß die Reduktion keineswegs notwendig zu Nüchternheit führen muß, wie dies an den in den Abmessungen recht stattlichen Kirchen St. Georg in Schlettstadt und St. Martin in Colmar unleugbar der Fall ist. In Rufach blieb die Fassade, welche Straßburger Motive mit Geschick vereinfachte, Fragment. Vielleicht bedeutend, jedenfalls stilgeschichtlich interessant wäre die Stiftskirche in Niederhaslach ausgefallen, hätte nicht ein Brand im Jahre 1278 den Bau unterbrochen. Später war einer der Söhne Erwins hier tätig. Die sehr bedeutende Abteikirche in Weißenburg (Abb. 50) gehört nicht mehr zur Straßburger Diözese und steht auch stilistisch mit Straßburg in keinem Zusammenhang. Nach Süden reichte der Einfluß Straßburgs bis Colmar und Rufach. Sonst stand das kirchlich zu Basel gehörende obere Elsaß hinter dem Unterland merklich zurück. Seine große Zeit hatte es unter den Staufern gehabt, nichts auch nur einigermaßen Vergleichbares kehrte wieder.

Dagegen tritt die rechte Seite des Oberrheins jetzt ansehnlicher hervor. Im Schulzusammenhange gehört dies Gebiet durchaus zu Straßburg, ja

es herrscht hier der Einfluß Straßburgs ausschließlicher als im Elsaß selbst. Zuerst gewahren wir ihn um 1260—1270 in Allerheiligen in Lahr. Dann vor allem in Freiburg. Das dortige Münster war damals die ganz ungewöhnlich stattliche und bauehrgeizige Pfarrkirche der 1120 gegründeten, schnell aufblühenden Marktstadt der Zähringer, des ersten städtischen Gemeinwesens auf dieser im ganzen immer noch vorwiegend agrarischen Seite des Rheins. Eine starke bodenständige Kunst gab es im badischen Oberland nicht. Die Abtei Gengenbach (12. Jahrhundert) ist hirsauisch, die Abtei Thennenbach (Anfang 13. Jahrhundert) ein burgundisch beeinflußter Zisterzienserbau. In Freiburg sind die Ostteile von Basel abhängig, das Langhaus vom Elsaß, der Chor (der jüngste Teil) von der mit Böhmen zusammenhängenden Schule von Schwäbisch-Gmünd; nur der Turm ist das Werk eines im höchsten Sinne originellen Meisters von unbekannter Herkunft. Der Meister des Langhauses hat nicht mehr unmittelbar aus der französischen Quelle geschöpft, sein Vorbild suchte er sich in Straßburg *, und auch von dort bezog er seine Werkleute, die besseren wenigstens; andere zeigen sich in der Behandlung der gotischen Formen recht unbeholfen. Die Seitenschiffe reproduzieren das Straßburger System in vollem Reichtum, und die Absicht muß vorausgesetzt werden, das Mittelschiff in gleicher Weise auszuführen. Der zweite Meister, der dieses übernahm, stand schon im Banne der Reduktionstendenz. Er schaltete das Triforium aus und gestaltete die Fenster kleiner und ärmlicher als die der Seitenschiffe. Wer mit der Erinnerung an das Straßburger Münster das Freiburger betritt, fühlt sofort, was dieses durch die Reduktion an künstlerischen Werten verloren hat. Kaum würde das Freiburger Münster zu den hochberühmten Bauten Deutschlands gehören, besäße es nicht seinen Turm (Abb. 81). Dem Charakter der Pfarrkirche entspricht es, daß er als Einzelturm angelegt wurde. Im Unterschied zu den an größeren Kirchen nicht eben oft vorkommenden romanischen Einzeltürmen, die dann gewöhnlich aus der Fassade herauswuchsen (wie z. B. bei St. Thomas in Straßburg), springt er im Grundriß vor, so daß eine eigentliche Fassade gar nicht zustande kommt. In ganz anderem Maße als die nur nach und nach im Aufsteigen aus der Masse der Fassade sich befreienden Doppeltürme ist dieser Einzelturm ein sich selbst bestimmendes Gebilde, dreifach abgestuft, vierseitig im Unterbau, achtseitig im Mittelbau, als Krönung eine Spitzpyramide; eines aus dem anderen in so vollkommen schönem und sanftem Fluß entwickelt, daß viele nicht haben glauben wollen, daß hier nicht nur zwei Meister, sondern auch zwei durchaus verschiedene Planungen sich die Hand reichen. Und doch ist es (mit Hilfe älterer Bau-

* Und zwar in den Ostjochen; die Westjoche kannte er noch nicht, so daß der Baubeginn um oder bald nach 1260 zu setzen ist. Ein Bruder des Grafen Konrad von Freiburg war damals Domherr in Straßburg, ebenso seit 1264 sein junger Sohn, der zugleich Leutpriester in Freiburg war.

zeichnungen) bündig erwiesen. Im heutigen Uhrgeschoß erkennt man den Bruch mit dem alten Entwurf, das Einsetzen des neuen, deutlich genug, wenn auch die Tabernakel der Strebepfeiler und die umlaufende Brüstung die Aufmerksamkeit geschickt davon ablenken. Das in überaus kühner Konstruktion in acht freistehenden, nur oben durch die Fensterbögen verspannten Pfeilern aufsteigende Oktogon ist nicht, wie der Unterbau, geschichtet, sondern als einziges Geschoß gedacht *, jedoch differenziert durch die an den Diagonalseiten sich aufrankenden Ecktürmchen. Mit ihrer Hilfe ist für jeden wechselnden Standpunkt des Beschauers eine leicht sich verändernde, aber immer in ungebrochenem Fluß bleibende Umrißlinie gewonnen, wie sie seitdem das Ideal des gotischen Turmbaus blieb. Die den oberen Abschluß überschneidenden Fensterwimperge und Fialen umkränzen schon den Fuß des Helms. Dieser ist in der Geschichte der Gotik das erste vollkommen durchbrochene Steindach — die kühnste Unabhängigkeitserklärung der sich selbst das Gesetz gebenden Kunstform vom Gebrauchszweck. Ein Dach, durch das überall das Himmelsblau durchscheint, ist kein Dach mehr. Das wirkliche Dach liegt schon am Fuße des Oktogons. Ein Gewölbe als Krönung desselben hätte nur einen schädlichen Seitenschub ausgeübt. Jetzt ist es vornehmlich die senkrechte Belastung durch den Helm, die die Pfeiler des Oktogons standfest macht. — Ein Datum für den Beginn der Tätigkeit des zweiten Meisters ist nicht überliefert. Gewisse Details deuten darauf, daß die Ausführung um 1330 noch in vollem Gange war. Die früher beliebte Hypothese, daß Erwin von Straßburg den Entwurf geliefert habe, ist abzuweisen, wenn es auch richtig ist, daß in dem Straßburger Riß B einige Ideen des Freiburger Turms vorausklingen. — Außerdem besitzt Freiburg eine Bettelordenskirche (Abb. 62) von sehr charakteristischer Behandlung des Raumes und der flachen (in heutiger Gestalt neuen) Decken, wie auch im Elsaß und in Basel Barfüßer und Prediger durch stattliche Bauten vertreten waren und zum Teil noch sind (Gebweiler, Colmar, Hagenau).

Die Pfalz, der Mittelrhein und Hessen. — Der linksrheinische Teil der Diözesen Speier und Worms ist an gotischen Bauten verhältnismäßig arm. Die alten Bischofsstädte selbst hatten ein Recht auf ihren in der romanischen Epoche erworbenen Lorbeeren zu ruhen und machten davon Gebrauch. Was die Hochgotik hier geschaffen hat, ist nicht viel und ohne allgemeinen Belang. Die Liebfrauenkirche in Worms ist ein schulgerecht nüchternes Bauwerk, das Beste an ihr ist die doppeltürmige Fassade. Die feinste gotische Kirche der Pfalz möchte die Stiftskirche zu Kaiserslautern sein, merkwürdigerweise eine Hallenkirche. Ebenso die Kirche in Meisenheim, die den höchsten und reichsten Turm der linksrheinischen Lande besitzt. — Mainz

* Die unten eingebaute Wächterstube ist ein jüngerer Zusatz.

war eine zu belebte Stadt, um ganz ruhen zu können. Die Ergänzungsbauten am Dom gereichten demselben nicht zum Vorteil. Die kleine, glänzende Liebfrauenkirche vor der Ostfront des Doms ist 1809 abgebrochen worden (Abb. 31). Sie war eine Hallenkirche. Dieser aus Hessen kommende, im allgemeinen nur selten den Rhein nach Westen überschreitende Anlagetypus ist gerade in Mainz mehrfach vertreten: St. Stephan, St. Quintin; eine zweischiffige Halle St. Clara. Die Entstehungszeit dieser Kirchen ist das späte 13. und frühe 14. Jahrhundert. Bald darauf erlahmte die Baulust.

Die Hauptleistung der Hochgotik an diesem Abschnitt des Rheins ist die Katharinenkirche in Oppenheim (Abb. 100). Die Lage auf steilem Hügel gab den Gedanken ein, die Südseite, auf die der aus der Stadt aufsteigende Weg hinführt, als dominierende Schauseite zu behandeln. Das ungewöhnlich hoch geführte Seitenschiff gab die Möglichkeit zu einer dreifachen Abstufung, so zwar, daß (einigermaßen an den Chor des Regensburger Doms erinnernd) im unteren Abschnitt die Wand bis zur Vorderkante der Strebepfeiler vorgeschoben, im oberen zurückgezogen wurde. Leider verhinderte die gegebene Einteilung in vier Joche, also nach einer geraden Zahl, die Betonung der Mitte, was durch kluge Abwechslung der Maßwerkmuster in der konzentrierenden Ordnung a — b — b — a nur einigermaßen wieder gutgemacht wurde. Andererseits war die niedrige Zahl der Joche und die Einrahmung zwischen einfacheren Baumassen in Ost und West ein Glück; denn das Maßwerk ist ein Augenreiz, der durch Wiederholung nur zu leicht stumpf wird. Unter diesen wohltätig einschränkenden Bedingungen können wir uns dem wunderbaren Eindruck ohne Widerspruch hingeben. In der Tat, wie ein »Märchen« wirkt diese Verschwisterung der Antipoden Mathematik und Phantastik; freilich nicht wie ein Volksmärchen. Der schöngestimmte Innenraum hat den freien Atemzug des Straßburger Münsters übernommen, trotz viel kleinerer Dimensionen.

Hessen bleibt unter dem Einfluß der Elisabethkirche der Hallenanlage treu. Die bestgelungene Transposition in die Formen der Hochgotik bietet die im Laufe der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts erbaute große Pfarrkirche in Friedberg. In Wetzlar interessiert die Verdrängung des schlichteren hessischen Schulcharakters durch den brillanteren kölnischen. Die mit großer Pracht begonnene Fassade blieb Torso. In Frankfurt fehlte es an der nötigen Zahl von Pfarr- und Bettelordenskirchen nicht, doch entsprachen sie in ihrer Qualität dem nicht, was man von der blühenden Reichsstadt hätte erwarten dürfen. Der Bartholomäusdom hat unter wiederholten Erweiterungen eine sehr uneinheitliche Gestalt angenommen. Sein Hauptschmuck, der Westturm, ist ein Werk erst des 15. Jahrhunderts. Die Kapelle, in der die Kaiserwahlen stattfanden, datiert von 1355.

Im Rheintal, dessen malerische Ufer von einer langen Kette ro-

manischer Architekturen begleitet werden, ist die Armut an gotischen ganz auffallend. In der zierlichen, formenreinen Wernerkapelle bei Bacharach wurde der kleeblattförmige Grundriß wieder aufgenommen. Um so merkwürdiger hat sich die trotzige, herbe, doch nicht unbedeutende Stiftskirche in Oberwesel dem alten rheinischen Geiste entfremdet. Sonst ist etwas Beachtliches aus unserer Epoche nicht zu finden. Auch nicht in einer Stadt von dem Range von Koblenz; freilich besaß sie schon drei sehr ansehnliche romanische Kirchen und eine feine frühgotische. — Ebenso ist im Nahe-, Lahn- und unteren Moseltal eine tiefe und anhaltende Ebbe eingetreten.

Dasselbe gilt von Trier und seiner Umgebung. Diese Gegenden hatten sich in der Frühgotik erschöpft. Das fällt noch mehr in die Augen, wenn man auf die glänzende Bautätigkeit hinblickt, die der französischredende Teil der Trierer Erzdiözese unter der Hochgotik entfaltet. Metz gehörte auch politisch zum Deutschen Reiche, wie auch noch Toul und Verdun. Allein es wäre doch falsch, den herrlichen Metzer Dom sowie manche andere schöne Kirche im oberen Moselland in die deutsche Kunst einzuordnen, wennschon es ebensowenig richtig wäre, ihren Stil einfach französisch zu nennen. Die Lothringer Schule hat ihren eigenen Charakter. Ein urkundlicher Beweis für den nicht ganz fehlenden Zusammenhang mit der deutschen Kunst ist im Metzer Dom die kolossale Glasmalerei des Westfalen Hermann von Münster um 1390.

Der Niederrhein. — Der ausgebreiteten Fülle und inneren Mannigfaltigkeit des romanischen Bauschaffens in diesem Gebiet kam die Leistung der Gotik nicht gleich. Sie wurde beherrscht fast allein von einem einzigen Bauwerk, das freilich die großartigste Unternehmung — der Absicht nach — des deutschen Mittelalters war: vom Kölner Dom. Im Umriß kennt jeder gebildete Deutsche seine Geschichte: in stolzem Kraftbewußtsein begonnen, bald ermattet, in Versandung endend, ist sie oft genug ein Sinnbild der deutschen Reichsgeschichte genannt worden; am Anfang des 19. Jahrhunderts war sein Torso der ästhetische Wallfahrts- und Gnadenort der Romantik, in den vierziger Jahren wurde die Wiederaufnahme des Baus mit den deutschen Einheitsbestrebungen ideologisch verflochten; der erste Kaiser des wiedererstandenen Reichs weihte den vollendeten ein. Für uns heute ist er allein ein künstlerisches und historisches Objekt. — Der Grundstein wurde gelegt von Erzbischof Konrad von Hochstaden am Tage Mariä Himmelfahrt des Jahres 1248. An der Stelle, an welcher der Kirchenfürst während der Feier gestanden, erhielt er später sein Gab. Dies beweist, daß der Grundriß, wenigstens des Chors, schon in diesem Jahre aufgezeichnet vorlag. Und in der Tat waren die Vorbereitungen schon seit mehreren Jahren im Gange. Der alte Dom — es war der von Erzbischof Hildebold, dem Freunde Karls des Großen, erbaute und seither ohne wesentliche Veränderungen durch die Jahrhunderte in Betrieb erhaltene —

wurde noch nicht abgebrochen, vielmehr blieb er in gottesdienstlicher Benutzung, während in weitem Bogen um ihn her die Mauern des neuen, zunächst in der Chorpartie, langsam in die Höhe wuchsen. Wie in Straßburg, so auch in Köln begleiteten den Dombau schwere Streitigkeiten zwischen dem Erzstift und der Bürgerschaft; wie dort, wurde der Erzbischof von den Bürgern in blutiger Schlacht (bei Worringen 1288) aufs Haupt geschlagen, und wie dort fiel die Baulast wesentlich der Bürgerschaft zu, wenn auch nicht mit so weitgehender, rechtsförmlicher Beschränkung der geistlichen Hand. Es müssen unerschütterliche Männer an der Spitze der Bauverwaltung gewesen sein, die dennoch den Fortgang sicherten. 1322, nach 74 Baujahren (das Straßburger Langhaus hatte nur 24 erfordert), stand der Chor fertig, er allein freilich schon größer in seinem kubischen Inhalt als der ganze alte Dom. Er wurde gegen Westen durch eine Scheidemauer abgeschlossen — provisorisch, wie man meinte, aber es wurde ein Dauerzustand von mehr als 500 Jahren daraus. Die um 1325 dem Langhaus sich zuwendende Bauführung blieb lässig und verworren. Es kamen nur Fragmente der Seitenschiffe zustande. Um 1480 wurde der Südturm begonnen und 1437 bis zu der Höhe geführt, auf der er, gekrönt mit dem Domkranen, bis 1868 stehenblieb. (Lange Zeit weltbekannt als Etikette des Kölnischen Wassers.) An den südlichen Seitenschiffen wurde bis 1508 gebaut. Dann trat ein mehr als 300jähriger Stillstand ein. Die Gestaltungs- und Vollendungsarbeiten im 19. Jahrhundert (1842 bis 1880) konnten sich auf den 1814 gefundenen Originalriß zur Fassade stützen, aber zu wahrem Leben die alte Kunst erwecken konnten sie nicht. Lasset die Toten ihre Toten begraben. — Die Architektur des Kölner Doms (Abb. 4, 48) steht mit der Entwicklung, die die rheinische Frühgotik bis dahin genommen hatte, in keinem Zusammenhang. Dieselbe hatte gegenüber den französischen Formulierungen eine frei zurückhaltende Stellung eingenommen, war durchaus auf Einschmelzung in die heimisch-romanischen Baugedanken ausgegangen; so in dem 1237 begonnenen Chor von St. Severin, so in der 1256—1275 erneuerten herrlichen Abteikirche von Werden. Der Schöpfer des Kölner Doms — *magister Gerardus lapicida, rector fabricae* wird er in einer Urkunde von 1257 genannt — war über alle Kompromisse hinaus. Er denkt ohne Vorbehalt in den Formen der französischen Schule auf ihrer reifsten, letzten Stufe. Ja noch mehr, er kopiert ein ganz bestimmtes französisches Gebäude — kopiert es aber, wie nur ein Meister kopieren kann. Sein Vorbild ist die Kathedrale von Amiens. Er ahmt ihren Chor, auf den es ja zunächst allein ankam, so genau nach, wie es selbst in Frankreich, wo doch die Kathedrale von Amiens so oft nachgeahmt worden ist, nicht wieder vorkommt. Was soll man nun dazu sagen, daß trotzdem der Meister Gerhard sein Vorbild nur in den ersten Anfängen gesehen hat? Der Chor von Amiens ist nicht vor 1235 begonnen worden, und die Arbeit an ihm wurde 1240 auf längere Zeit suspendiert. Meister Gerhard zeigt

sich aber in Köln schon mit solchen Bauteilen bekannt, die in Amiens noch gar nicht bestanden. Die hohe Einheitlichkeit des Entwurfes schließt aber ein stückweises Entstehen aus, und so bleibt nur die eine Erklärung: er muß vor seiner Berufung nach Köln in der Bauhütte von Amiens eine vorragende Stellung eingenommen haben, die ihm Einblick in die weiteren Absichten gab. Ja es bleibt sogar Raum für die Möglichkeit — darüber hinaus von Wahrscheinlichkeit darf natürlich nicht geredet werden —, daß er schon in Amiens der Entwerfende und Leitende gewesen ist. Die Veränderungen, die der Grundriß von Köln gegenüber dem von Amiens aufweist, sind ganz leise Verschiebungen in einigen wenigen Maßen, und sie sehen aus wie Korrekturen, die ein Meister am eigenen Werke vornimmt, nachdem er dessen Wirkung hat erproben können. Etwas weiter geht die Veränderung in der Gliederung der Pfeiler. Hier aber ist bei der in den ersten Jahrzehnten sehr langsamen Bauführung schon ungewiß, ob sie noch von Gerhard herrührt. Wie streng aber an den in Amiens vorgezeichneten Hauptverhältnissen dauernd festgehalten wurde, zeigt vor allem der Querschnitt des hohen Chors: er hat eine dem (geringen) Zuwachs der Breite genau proportionale Höhenvermehrung erfahren. Die Zeichnung des Triforiums ist noch dieselbe, erst in der der Fenster treten einige Abweichungen ein. Im wesentlichen aber darf man sagen, gibt der Chor in der 1322 erreichten Gestalt die Absicht von 1248 unverfälscht wieder — soweit das Innere in Betracht kommt. Nur die Außenansicht läßt erkennen, daß auch in der Kölner Bauhütte, der Hüterin der klassischen Lehre, die Zeit und der Geschmack nicht stillgestanden waren. Im unteren Geschoß klare Herausarbeitung der struktiven, besonnenes Haushalten mit den schmückenden Formen; im oberen der Wille, ein Maximum von Pracht zu entfalten; eine Pracht jedoch ohne Üppigkeit, von strenger, kalter Formenreinheit. Das Maßwerk ist komplizierter geworden, die Fensterbögen werden von Wimpergen überhöht, die sich mit der Dachbrüstung verkröpfen, hohe Fialen betonen die Zopfschnitte, blindes Maß- und Stabwerk verkleidet die Flächen des Strebensystems; die Hauptsache aber ist die Vermehrung der struktiven Glieder an diesem selbst. Für Meister Johannes ist das Strebewerk ein Hauptfaktor in seiner künstlerischen Rechnung geworden. Vom Widerstreben des deutschen Kunstgefühls gegen die Zurschaustellung dieser Hilfskonstruktion hat er sich ganz losgesagt, er überbietet noch die Franzosen mit dem Eifer des Neubekehrten. Wenn wir an der Hand der Querschnittszeichnung gegeneinander rechnen, wieviel Material und wieviel Arbeit an diesen Wald von Streben gewendet und wie winzig dagegen die Last der paar dünnen Rippen ist, in deren Widerlagerung sie ihren einzigen Konstruktionszweck haben, so können wir uns des Urteils nicht enthalten, daß hier die Konsequenz absurd geworden ist. Aber zugeben muß man, daß sie wirkliche Konsequenz ist, entwickelt aus dem fünfteiligen Grundriß. Es tritt hier

ein Rausch des rechnenden Verstandes ein, der in Phantastik umschlägt, und ebendies ist intensiv »gotisch«. Daß hinter diesem Getümmel von Überschneidungslinien der Baukörper der Kirche als ein unbestimmtes Etwas verschwindet, war bei dieser Anschauungsweise kein Übel. — Wenden wir uns nun den in den zweihundert Jahren nach 1322 stückweise ausgeführten Teilen zu. Aus ihnen tritt ein Gesamtgrundriß von unerreichter Harmonie der planimetrischen Konfiguration hervor. Das in der Chorpartie so genau befolgte Vorbild von Amiens wird stärker abgewandelt: das Querhaus erhält an jedem Ende ein Joch mehr, und die Seitenschiffe des Langhauses werden verdoppelt. Es sollte damit Übereinstimmung mit dem von Anfang an fünfschiffig disponierten Chor erreicht werden. Die Kathedrale von Amiens und ihre Verwandten hatten diese Konsequenz noch nicht gezogen und hatten ihre guten Gründe dafür. Wie bei fünfschiffiger Grundrißteilung die Seitenschiffe nicht zweistufig aufgebaut werden (wie in Bourges, Mailand, Toledo), sondern in gleicher Höhe (wie in Köln), so entsteht zwischen der vorwaltenden Breiträumigkeit des Untergeschosses und der Enge und Steilheit des Mittelschiffs eine Disharmonie, die durch das Ebenmaß des Grundrisses nicht wettgemacht wird. Die Frage, ob der fünfschiffige Plan schon von Meister Gerhard festgelegt war oder erst später, etwa nach 1322, von Meister Johannes erdacht ist, kann nicht bis zu sicherer Entscheidung gebracht werden. Wir neigen der zweiten Annahme zu. Seine schwersten Konsequenzen zeigten sich erst an der Fassade. Die doppeltürmige Fassade, ein von der Gotik aus dem romanischen Stil übernommener Baugedanke, hat ein dreischiffiges Langhaus zur Voraussetzung. Die Basis der Türme entspricht der Breite der Seitenschiffe. Wird die Zahl der Schiffe auf fünf erhöht, so müssen die Türme, wenn sie auf die äußeren Seitenschiffe bezogen werden, weit auseinanderrücken; will man dies nicht, so muß man für sie je zwei Schiffe zum Grundmaß nehmen, wie es in Köln auch geschehen ist. Im ersten Falle hätte das überlieferte Kompositionsschema durch eine neue Erfindung ersetzt werden müssen; im zweiten war das nicht nötig, aber eine Verschlechterung der Proportionen durch die aktivere Verengung der Mittelpartie wurde unvermeidlich. Der Erfinder der Kölner Fassade nahm dies Übel in den Kauf, ihn reizte die für die Türme durch die unerhörte Breite ihres Unterbaues gewonnene Möglichkeit, sie zu einer ebenso unerhörten Höhe zu steigern. Was die gotischen Fassaden der früheren Zeit schön und lebensvoll macht, die dialektische Auseinandersetzung der Vertikalen mit den Horizontalen, fühlt er nicht mehr, er läßt der Vertikale von Anfang an die unbestrittene Herrschaft. Durchaus unglücklich ist die Stellung der Seitenportale und das Verhältnis des Mittelfensters zu den Seitenfenstern. Erst vom dritten Geschoß ab, wo die Türme frei werden, werden sie wirklich schön. Doch wären die Überführung ins Achteck und die durchbrochenen Helme ohne das Vorbild des Freiburger Turmes nicht

denkbar. — Es ist eine oft beklagte Tatsache, daß das Mittelalter nur wenige gotische Fassaden vollendet und keine einzige nach einheitlicher Idee durchgeführt uns hinterlassen hat. Was die Ungunst der Zeiten uns schuldig geblieben ist, wollte der Historismus des 19. Jahrhunderts hier einmal nachholen. Volle Freude an dieser Tat haben wir leider nicht gewonnen. Denn es ist, worüber niemand sich täuschen kann, nicht ein Werk der blühenden Manneskraft, sondern des beginnenden Greisenalters der Gotik hier künstlich ins Leben zurückgerufen *. Die künstlerische Größe des Kölner Doms liegt in der auf die Bestimmungen des 13. Jahrhunderts zurückgehenden inneren Raumgestaltung; auch in dem akademisch trockenen Vortrag des 14. Jahrhunderts und dem noch trockneren des 19. dringt sie siegreich durch.

Wie in Straßburg und im Elsaß die Münsterbauhütte keineswegs allgemein und unbedingt den Ton angab, so gewann auch auf die Umgebung von Köln der Dombau nur allmählich Einfluß. Von der neben ihm einhergehenden stadtkölnischen Bautätigkeit, die sehr lebhaft war, haben wir heute nur ein unvollständiges Bild: die 1244 begonnene Klosterkirche Mariengarten, die Karmeliterkirche (seit 1260), die Dominikanerkirche (seit 1262), die Kirche St. Johann in Cordula (seit 1265), die Antoniterkirche (Ende des Jahrhunderts) sind untergegangen. Unter den heute bestehenden ist die 1260 begonnene Minoritenkirche die älteste rein gotische der Stadt; schon ursprünglich (unter den älteren Bauten dieses Ordens eine Seltenheit) auf Gewölbe angelegt, von herber Eleganz der Linienführung, sparsam im Detail. Erst der 1287 geweihte Chorbau von Sankt Ursula nähert sich den in der Dombauhütte angewendeten Formen. Direkt von dieser aus ist der Chor der Klosterkirche in München-Gladbach (geweiht 1275), ein einfacher Langbau mit siebenseitigem Schluß, von edlem Wohllaut der Raumverhältnisse und reiner, wiewohl schon etwas zu Magerkeit neigender Formengebung. Ferner gehören in diese Gruppe die Pfarrkirchen von Düren und die anmutig prächtige von Frauwüllesheim. — Dagegen wird die Abteikirche von Altenberg (erster Bauabschnitt 1255—1276), der großartigste Bau des Zeitalters nächst dem Kölner Dom, mit Unrecht von diesem abgeleitet. Er knüpft unmittelbar an nordfranzösische Zisterzienserkirchen an. Daher der Chor mit Kapellenkranz, daher das Langhaussystem mit glatten Rundpfeilern und offenem Triforium, kurz eine feierlich reiche Anlage, die mit den Überlieferungen des Ordens völlig bricht; an jene erinnert nur noch die starke Vereinfachung des Strebewerks. Das achtteilige Riesenfenster der Westfront gehört (mit dem ebenfalls zisterziensischen zu Bebenhausen in

* Wieviel lebendiger und wärmer wirkt doch die aus wechselnden Plänen hervorgegangene, Asymmetrien nicht scheuende Fassade des Regensburger Doms! Höchst mißverständlich wurde sie im 19. Jahrh. unter dem Eindruck Kölns mit zwei ideenlos korrekten Türmen nach dem Formalismus des 14. Jahrh. bekrönt.

Württemberg) zu den glänzendsten Erzeugnissen der Maßwerkphantasie; mit bezeichnendem Stolz wird sein Verfertiger, der Laienbruder Reinold, in seiner Grabschrift »*super omnes rex lapicidas*« genannt. — Fügen wir noch den Dom von Utrecht und die Kirche des St. Viktorstifts in Xanten hinzu, so sind die mit dem Kölner Dom zusammen vier größten gotischen Kirchen des Niederrheins genannt. Ihre Gründungsjahre liegen nahe beieinander, Zeugnisse einer Epoche hochgespannten Baueifers, auf den im 14. Jahrhundert die Ernüchterung folgte; St. Viktor war 1437 zur Hälfte, ganz erst 1526 fertig. Beide Kirchen gingen in ihren Anfängen von der Schule von Soissons aus (deren großen Einfluß auf die deutsche Frühgotik wir schon in Trier und Marburg kennengelernt haben) und wurden später unter dem Einfluß von Köln fünfschiffig erweitert. — Das Beste, was das 14. Jahrhundert aus eigenem Geist geschaffen und einheitlich durchgeführt hat, ist der mächtige, einschiffige, aus neun Seiten des Vierzehnecks geschlossene Chor des Aachener Münsters; in ihm hat das Ideal des Glashauses restlose Erfüllung gefunden.

Westfalen (Abb. 64—68). Nirgends hatte der Übergang vom Romanischen zum Gotischen sich so ruhig, ja unmerklich vollzogen wie hier; Stetigkeit und Besonnenheit in der Fortbildung beschränkter Probleme blieben der Charakter dieser Bauschule. Der sofort sich abzeichnende Gegensatz gegen das Rheinland beruht nicht allein auf der Verschiedenheit der Temperamente, sondern von Anfang an hatte der westfälische Provinzialismus dadurch eine besondere Stellung zur Gotik, daß er seine erste Kenntnis von ihr aus einer anderen Quelle, aus dem Westen Frankreichs, geschöpft hatte; später drangen wohl aus Hessen und dem Rheinland die gemeingotischen Formeln ein, aber nur im Detail, nicht im Bausystem. Die Hallenkirchen, schon am Schluß der romanischen Epoche im Übergewicht, wurden nun mit Ausschließlichkeit herrschend. Aus ihrer Menge treten zwei durch entschiedene und zugleich schöne Ausprägung der provinziellen Sonderart hervor, der Dom von Minden und die Kirche Maria zur Wiese in Soest, jener typisch für die zweite Hälfte des 13., diese für die mittlere Zeit des 14. Jahrhunderts. Beide behalten die traditionelle Teilung des Grundrisses in 3×3 Felder, beide mit mäßigem Breitenübergewicht des Mittelschiffs und starker Annäherung der Jochweite an die Schiffsbreite, d. h. mit quadratähnlichen, wenn auch nicht quadratischen Gewölbeabteilungen, was sie von den hessischen, auf die schmale französische Travee eingestellten Hallenkirchen scharf unterscheidet. Der Grundriß ist also elastischer geworden. Da aber doch seine beiden Hauptachsen sich das Gleichgewicht halten, so wird der Raumeindruck desto empfindlicher für Differenzierung der Vertikale. Hauptsächlich daran liegt es, daß die beiden genannten Kirchen trotz vielfältiger Übereinstimmungen im allgemeinen Eindruck so verschieden wirken. Das Langhaus des Doms von

Minden (um 1260—1280) ist eine der besten Architekturen Deutschlands aus der schönen Zeit der eben zur Reife gelangten Gotik und der einzige in ihr, der gänzlich ohne Zutun französischer Vorbilder zustande gekommen ist; eine freie und edle Weiträumigkeit verbindet sich mit kraftvoller Modellierung der Pfeiler und Bögen; ein prachtvoll ruhiger und großer Atemzug geht durch das Ganze. Ganz anders hat sich die zwei Menschenalter jüngere Wiesenkirche dem gotischen Bewegungswillen hingegeben; infolge der Angleichung von Breite und Länge ist es eine eindeutige Vertikalbewegung, allein sie ist, im Gegensatz zur Basilika, in allen Raumteilen gleichmäßig; die Pfeiler sind von äußerster Schlankheit, sie erscheinen durch ihre feingliedrig straffe Profilierung noch leichter, sie fließen ohne Zwischenglieder hemmungslos in die Gewölbe über; allein es sind ihrer in der weiten Halle doch nur vier. Offenbar ist die Summe der aufwärts führenden linearen Blickbahnen kleiner als in jeder Basilika, es ist die Raummasse selbst, die aufzuquellen scheint. Also selbst an diesem Bau, der in allen Einzelheiten so gotisch ist, als es einer nur sein kann, tritt zwischen der deutschen Hallenkirche und der französischen Basilika ein Gegensatz zutage, der mehr bedeutet als die bloße Andersartigkeit der Raumfigur: das ganze Verhältnis von Raum und Gliederbau wurde durch ihn alteriert. In der französischen Basilika liegt der Nachdruck auf dem bewegten Gliederbau, in der deutschen Hallenkirche auf dem geformten Raum. Wenn in Deutschland der Hallenbau weiter um sich griff — wie es in der Tat geschah —, so war damit eine Reaktion nicht gegen die Gotik an sich, aber gegen die französische Auffassung derselben eingeleitet, und die Frage war, wie weit sie führen würde: ob nur zu einer Reduktion oder ob zu einer grundsätzlichen und schöpferischen Umbildung. Die klärende Antwort hat erst das 15. Jahrhundert gegeben. — Der westfälische Provinzialismus hat dadurch, daß die Problemstellung von ihm ausging, allgemeindeutsche Bedeutung erlangt. Zunächst notieren wir nur die Wirkung auf das Rheinland. Um 1275 wurde das Langhaus der alten ottonischen Stiftskirche in Essen als gotische Halle umgebaut; aber schon nicht mehr ganz im strengen westfälischen Sinne; die Seitenschiffe sind merklich schmäler, die Zahl der Joche ist auf vier erhöht, die Pfeiler haben glatte Rundform auf achteckigen Basen, die Bedachung nimmt die Form quergestellter Walme an. In der ansehnlichen Stadtkirche von Ahrweiler springt der Hallenbau auf das linke Rheinufer über; er lag beim Beginn des Chors (1269), der den Grundriß der Liebfrauenkirche in Trier aufnimmt, wahrscheinlich noch nicht in der Absicht; die Entscheidung für die Weiterführung im Hallensystem wurde um 1303 getroffen. Der dritte Bau dieser Gruppe ist die nach 1326 begonnene Pfarrkirche in Mayen. In der Stiftskirche in Cleve (seit 1341) tritt eine Trübung des Raumgedankens ein: das Mittelschiff ist überhöht, jedoch nicht so weit, daß Fenster Platz fänden. Diese hybride Form blieb den

im ganzen nicht zahlreichen Hallenkirchen des Niederrheins fortan eigentümlich.

Thüringen und Sachsen. — Die Baudenkmäler am Nordrande des Thüringer Waldes machen mit einer Unmittelbarkeit, wie kaum eine andere Landschaft, die geistige Umstellung vom 13. zum 14. Jahrhundert anschaulich: zwischen dem romantischen Fürstensitz der Wartburg und der würdevollen Bischofskirche zu Naumburg liegt das gotische Erfurt, das Abbild einer rührigen und gedeihenden Stadtgemeinde. Keine Reichsstadt. Aber der Landesherr, der Erzbischof von Mainz, wohnte weit, und so genoß die Stadt volle Freiheit und nutzte sie. Vom Ende des 13. Jahrhunderts ab blühte sie empor, vom Anfang des 16. ab sank sie ebenso schnell. Wenn die Berechnung, die ihr im 15. Jahrhundert über 30 000 Einwohner gibt, nicht zu sehr übertreibt, so war sie eine der größten Deutschlands. Abgesondert von der Bürgerstadt, auf einem Höhenzuge, liegen die älteren geistlichen Stifter, eine der schönsten architektonischen Gruppen bildend, die Deutschland besitzt; nicht planmäßig als solche erdacht, aber auch kein bloßes Zufallsprodukt, sondern herangewachsen aus einer Folge verständnisvoller Ausnutzungen von Ort und Gelegenheit (Abb. 80). Die kirchliche Bautätigkeit der Bürgerstadt zerfloß ins Kleine und Viele. Erfurt besaß am Schluß des Mittelalters 43 Kirchen und Kapellen, 36 Klöster, 14 Pfleghöfe auswärtiger Klöster. Von ansehnlicher Größe waren nur die beiden Bettelordenskirchen: die der Dominikaner, begonnen 1308, eine querschiffslose Gewölbebasilika von 15 Jochen; die der Franziskaner 1285, zuerst flachgedeckt, im 15. Jahrhundert eingewölbt; beide in herber Formensprache, aber nicht unedel (Abb. 63). Die Kirche des Marienstifts, welche die Erfurter ihren »Dom« nannten, ist ein Gemengbau aus ganz verschiedenen Zeiten, sein am stärksten sich geltend machender Teil, der einschiffige, hochräumige Chor (1349—70), kühl, klar, korrekt, wie die Zeit es verlangte. Ein kühnerer Wurf, der in dieser Umgebung überrascht, ist der »Triangel«, die vorspringende Torhalle am oberen Ende des von der Stadt herkommenden majestätischen Treppenaufgangs (Abb. 35, 80). — Mit Erfurt wetteiferte Mühlhausen. Altstadt und Neustadt hatten eine jede ihre Pfarrkirche und eine jede stattlich: die Marienkirche eine fünfschiffige Halle, die dem Markt zugekehrte südliche Langseite als Schauseite mit etwas spießbürgerlich reichem Schmuck (Abb. 105). — Nordhausen, Arnstadt, Heiligenstadt seien kurz genannt.

In Ostsachsen ist die Hauptleistung die Vollendung des Magdeburger Doms (Schlußweihe 1363). Die zweitürmige Fassade ist in diesen Gegenden die einzige ihrer Art, nicht eben schwungvoll, aber doch wohl die beste des Jahrhunderts. Mehrere Einzelmotive sind aus Straßburg geschöpft. Im Langhaus setzt sich der Vertikalismus der Hochgotik im Widerstreit mit den ursprünglich gewollten Proportionen rücksichtslos durch (Abb. 78).

— Ebenderselbe Fall im Dom von Halberstadt (Abb. 55). Wäre das Projekt von ca. 1260 bis 1270, anstatt schon im Seitenschiff in Stockung zu geraten, weitergeführt worden, so hätte es eine der allerschönsten gotischen Bauten Deutschlands gegeben. Die verzögerte Ausführung brachte einen Querschnitt im Sinne der letzten Konsequenzen des Vertikalismus und eine trockene schematische Formenbehandlung. Auch bei dieser verschlechterten Reduktion liegt in diesem Bewegungsschwung noch eine große Ausdrucksgewalt. Der Halberstädter Dom ist für Norddeutschland in demselben Sinne ein Höhepunkt wie für den Süden der Regensburger. — In Niedersachsen erhebt sich im ganzen 14. Jahrhundert keine einzige Bauschöpfung über das mittlere Niveau. Ja, es läßt sich kaum etwas herausgreifen, dem man selbst nur das Prädikat »charakteristisch« geben könnte; ausgenommen etwa die ragenden Türme, mit denen die reiche Stadt Braunschweig nicht so sehr ihre Kirchen (für die sie unproportioniert hoch sind) als ihre Straßenansichten schmückte. Hier spricht schon der Geist der Hansestädte herein, denen Braunschweig sich angeschlossen hatte.

Schwaben. — Von einer bodenständigen schwäbisch-gotischen Schule kann vor etwa 1350 nicht gesprochen werden. Bis dahin beruhte alles auf von auswärts kommenden Anregungen, die, unter sich sehr verschieden, erst im Lande selbst sich mischten und allmählich ausglichen. Der reizende Vorfrühling der Gotik, den die Maulbronner Schule gebracht hatte, ging um 1260 zu Ende. Von da bis 1300 bildeten sich die neuen Zentren: am mittleren Neckar Wimpfen, am oberen Eßlingen, am Bodensee Salem. — Die Kirche des St. Petersstiftes in Wimpfen geht auf das 10. Jahrhundert zurück. 1269 wurde ein Neubau begonnen und um 1300, ohne vollendet zu sein, eingestellt. Der Baumeister kam, wie die Stiftschronik mit Stolz vermerkt, aus Paris. Doch war er sicher ein Deutscher. Seine Hauptausbildung hat er auch nicht in Paris, sondern im Elsaß empfangen, die Querschiffsfassade von St. Martin in Colmar (Abb. 97) und viele Einzelheiten des Straßburger Langhauses klingen in Wimpfen vernehmlich wieder. Das Beste aber, was er aus Straßburg mitbrachte, war der freie und edle Sinn, mit dem er die vollkommen beherrschten französischen Formen verdeutschte. Er gehört zu den wenigen, denen die Reduktion des Langhaussystems (d. i. die Ausschaltung des Triforiums) zum Guten ausschlug (Abb. 6). Da aus Sparsamkeitsgründen die frühromanische Westfassade (Bd. I, Abb. 175) bestehen blieb, legte er den Nachdruck auf die östlichen Teile. Die nach deutsch-romanischer Überlieferung zwischen Querschiff und Chor angeordneten Türme hätten, wären sie vollendet worden, eine herrliche Gruppe gegeben. Heute lenken sich die Augen am meisten auf die klar geordnete, heiter ernste Pracht der Querschiffsstirn (Abb. 98). Be-

merkenswert ist dabei die große Rolle, die der Meister dem statuarischen Schmuck zudachte: leider von seinen ungeschickten Bildhauergehilfen schlecht bedient. Im ornamentalen Detail dagegen ist vieles von bester Hand. — In völlig anderer Gestalt zeigt sich die erste Gotik an St. Paul in Eßlingen (Abb. 57). Hier handelt es sich um eine Dominikanerkirche. Ohne Zweifel ist es falsch, ihre Entstehungszeit mit der ersten Niederlassung des Ordens im Jahre 1233 gleichzusetzen. Die Bettelorden ließen stets längere Zeit verstreichen, bis sie zu einem Monumentalbau schritten. Bei der zu 1268 berichteten Altarweihe wird gerade nur der Chor begonnen sein. Auch mit dieser Einschränkung ist St. Paul die älteste erhaltene Bettelordenskirche Deutschlands. Die Schulherkunft des Meisters läßt sich nicht feststellen. Er war ein trefflicher Künstler und ging mit viel Verstand auf die Wünsche des Ordens ein. Die herkömmliche süddeutsche Anlage einer querschifflosen Basilika ist mit einfachsten Mitteln ins Gotische gewendet. Das Mittelschiff setzt sich ohne Cäsur im Chor fort, das Langhaus ist von Anfang an — unter den frühen Ordenskirchen ein seltener Fall — mit Gewölben eingedeckt. Doch sind diese nur lose eingegliedert. Sie ruhen auf vorgekragten, in selber Höhe abbrechenden Diensten und verbergen ihre Strebebögen unter dem Dach (in beiden Zusammenhang mit den Zisterziensern!). Die breiten Arkaden werden von stämmigen, ungegliederten Rundpfeilern getragen, die Fenster sind klein und zeigen die gotische Gliederung in primitivster Gestalt. Die turmlose Fassade (auch dies mit den Zisterziensern gemein) gibt einfach die Stirnmauer in den Umrißlinien des Querschnitts. So ist überall nur das Notwendige in knappster Form gegeben, aber in klarer Einsicht und technisch trefflicher Behandlung. Der Linienführung eignet eine nicht anmutlose Strenge. Natürlich ist es gedankenlos, diese Bauweise »frühgotisch« zu nennen; sie ist nicht das erste Tasten eines werdenden Stils, sondern die sehr überlegte Reduktion eines reifen und reichen. Daß sie auch für städtische Pfarrkirchen sich gut eignete, wurde schon in Eßlingen anerkannt (St. Dionys). — Direkt zu den Zisterziensern führt uns die 1299 begonnene, langsam, aber einheitlich durchgeführte Kirche zu Salem. Die Anpassung der Ordenstradition an die Hochgotik hat zu einer seltsamen (ohne eingehende Abbildung nicht zu beschreibenden) Konstruktion geführt; die Raumbildung ist großartig und die hagere Schärfe des sehr vereinfachten Gliederbaus voll Charakters (Abb. 52). Die Tüchtigkeit der in Salem ausgebildeten Steinmetzen machte sie gesucht bis ins schwäbische Unterland. Die südliche Querschiffsfassade ein frühes Beispiel der Flächengliederung durch Stab- und Maßwerk. Die nördliche s. Abb. 99.

Wir kommen nun zu einer jüngeren Schicht, zu Bauten, die im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts ausgeführt wurden. Es sind Bauten der Stadtgemeinden. Alle haben den Blick auf Straßburg gerichtet; natürlich

nicht, um das Münster als Ganzes nachzuahmen, sondern um es als Musterbuch für die Einzelformen zu behandeln. Das Schmuckstück der kleinen Reichsstadt Rottweil war die um 1325 begonnene Liebfrauenkapelle. Leider ist vom ersten Bau nur der Fassadenturm und auch von diesem nur der Unterbau erhalten. Die Komposition erinnert an Niederhaslach im Elsaß und noch genauer an ein am Lettner des Straßburger Münsters als Zierbaldachin erhaltenes Turmmodell. Auch die reiche, für das eigentliche Schwaben ganz neue figürliche Plastik hat ihre Wurzeln im Elsaß. — Aus Straßburger Motiven zusammengesetzt, geistreich entworfen, aber gröblich ausgeführt, ist das hl. Grab in einer Kapelle des Doms zu Konstanz. Straßburger Schulerinnerungen finden sich bis zur Mitte des Jahrhunderts beinahe überall. Am wichtigsten wurden sie für die Marienkirche in Reutlingen, wieder eine reichsstädtische Pfarrkirche, ja, strenggenommen nur Kapelle. Reutlingen war eine junge und ziemlich winzige Stadt — aber eine Reichsstadt! Diese Gesinnung hat sich in ihr ein stolzes Denkmal gesetzt. Mit ihrem künstlerischen großen Vorbilde am Rhein darf man sie nicht vergleichen, ohne auf allerlei Unzulängliches und Mißverstandenes zu stoßen; für Schwaben war sie ein Ereignis und ein Hauptdokument.

Eine dritte Gruppe bilden die Stiftskirche in Herrenberg, die Frauenkirche in Eßlingen, die Kreuzkirche in Gmünd, alle drei in den 30er Jahren begonnen, Herrenberg zeitlich an der Spitze. Überraschenderweise sind es Hallenkirchen. Daß diese Raumform nicht spontan auf dem schwäbischen Boden entstanden ist, versteht sich von selbst. Bis dahin waren Westfalen oder Hessen die einzigen Landschaften, in denen die Hallenkirche in verbreitetem Gebrauch stand. Zu einer Ableitung aus ihnen fehlt jeder Anhaltspunkt. Das stilistische Gepräge ist kein anderes als in der vorangehend betrachteten Gruppe, d. h. es gehört der Straßburger Filiation an. In Straßburg war aber kurz vorher auch eine Hallenkirche begonnen worden, St. Thomas. Die Ableitung von hier ist eine naheliegende, wenn auch nicht bis zum Beweise durchzuführende Vermutung. So einfach liegt aber die Sache nicht, daß der süddeutsche Hallenbau generell auf diesen einen Ausgangspunkt zurückgeführt werden dürfte. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts treffen wir auf eine zweite Gruppe von Hallenbauten, zu der die Anregung aus entgegengesetzter Richtung, aus dem Osten, kam. Eine aus Gmünd stammende Baumeistersippe, die Parler, hatte in Österreich und Böhmen eine bedeutende Tätigkeit gefunden und wirkte von dort aus auf die Heimat zurück. Angehörige dieser Familie haben vermutungsweise die ersten Hallenkirchen in Franken (Nürnberg 1355) und sicher den Urbau des um 1380 im Hallensystem begonnenen Ulmer Münsters errichtet. Noch weiter zurück (begonnen 1351) geht der Erweiterungsumbau der Gmünder Kreuzkirche. Sie zeigt eine für Deutschland neue, nur als Fortbildung österreichischer Zisterzienserchöre erklärbare Anlage: durch die alten romanischen Ost-

türme (die später eingestürzt sind) vom Langhaus getrennt, fast eine Kirche für sich, drei Schiffe zu drei Jochen, um den dreiseitigen Schluß des Mittelschiffs die Seitenschiffe als siebenseitiger Umgang herumgeführt, zwischen den Strebepfeilern vorgeschobene Kapellen. Gegenüber der sonst durchgehenden Neigung der deutschen Gotik zu vereinfachten Choranlagen ist dies komplizierte Planbild doppelt auffallend. War die Kirche von Herrenberg (mit der Basis Straßburg) die erste Hallenkirche Süddeutschlands, so war die maßgebende für die folgende Entwicklung, und zwar wesentlich in der durch den Zubau des Chors hervorgerufenen Streckung, die Heiligkreuzkirche von Gmünd. — Bevor wir sie verlassen, müssen wir einen Blick auf ihre aus der ersten Bauperiode (den 30er Jahren) stammende Fassade werfen (Abb. 102). Wir erwähnten schon, daß damals der romanische Chor mit flankierenden Türmen in den gotischen Plan einbezogen war. Dies erklärt es, daß die Fassade turmlos blieb, ein Anblick, an den man in Schwaben durch die Zisterzienser und Bettelorden schon gewöhnt war. Wenn aber bei diesem der Umriß den Querschnitt der Basilika wiedergibt, so war er hier demjenigen der Hallenkirche anzupassen. Die neue Aufgabe ist mit hervorragend unabhängigem Sinn gelöst. Sie führte auf eine sozusagen ungotische Dämpfung der Vertikalbewegung. Die Stirnseite bewahrt bis zum Dachansatz die volle Breite der Basis, welche zugleich die Basis des Giebels wird. Die nur wenig verjüngten Strebepfeiler haben die führende Rolle verloren. Sie sind lediglich Teilungs- und Umrahmungslinien, nicht mehr Anläufe einer in Turmpyramiden sich fortsetzenden Bewegung. Keine selbständigen konstruktiven Glieder bieten sich dem Auge dar, nur eine reliefmäßig mit Stab- und Maßwerk belebte Fläche. Kein dominierendes hohes Fenster, wie an den Zisterzienserfassaden, sondern drei Rosen. Nur daß die mittlere derselben um ein weniges höher liegt, und daß der Giebel an Schmuckformen reicher ist, zieht mit leiser Gewalt den Blick nach oben. Der vorwaltende Eindruck der Stille wird noch erhöht durch die strenge Harmonie der Proportion: der Giebel hat den Umriß eines gleichseitigen Dreiecks — der am meisten zentralisierten, beruhigtes Gleichgewicht aussprechenden Dreiecksart —, und sein Perpendikel hat mit dem Unterbau die gleiche Höhe. — Sehr richtig ist das Wesen der durchaus neuartigen Wirkung dieser Fassade als »bildmäßig« bezeichnet. Es liegt darin der Keim zu Gedanken, die in der »deutschen Sondergotik« des 15. Jahrhunderts mit maßgebendem Belang fortwirken sollten.

Für die schwäbische Baukunst war das Ergebnis des 14. Jahrhunderts der Vorrang des Unterlandes. Seeschwaben und Oberschwaben haben die Gotik nur spät und mit eigentümlicher Lässigkeit aufgenommen. Die Pfarrkirchen, selbst sehr ansehnliche wie z. B. die in Ravensburg, Biberach, Saulgau, hielten an der flachen Holzdecke fest. Die Benediktinerabteien blieben untätig. Bedeutend sind nur zwei Zisterzienserkirchen: die zu

Salem haben wir schon besprochen, die zu Kaisheim bei Donauwörth (1352, 1387), sehr ansehnlich in den Dimensionen, macht die dem Orden überall eigene kalte und spröde Großartigkeit im Gewande der doktrinären Hochgotik nicht angenehmer. Am Dom von Augsburg ist der Ostbau (1356—1396) die nicht recht geglückte Ausführung eines schönen (übrigens aus Prag entlehnten) Entwurfs.

Franken. — Etwas den romanischen Domen von Bamberg und Würzburg und der großartigen frühgotischen Abteikirche Ebrach auch nur von fern Ebenbürtiges hat hier die Gotik nicht hervorgebracht. Bamberg und Würzburg hatten ihre große Zeit gehabt, solange die deutsche Kultur wesentlich in der Hand der Kirche lag; die bürgerliche Kultur hat sich hier nicht zu gleicher Kraft entwickelt. Die gotische Baukunst ist durch die Bettelorden eingeführt worden, und die Bauten derselben gehören zu den bescheideneren ihrer Art. In Würzburg ist der erste gotische Bau von Ansehen die nach 1280 begonnene Deutschhauskirche, einschiffig, aber groß und wohlräumig in akademisch reinen Formen und mit schönem, dekorativem Detail. Nach langer Pause folgte die Kirche der Bürger, die Marienkapelle auf dem Markt, begonnen 1377, sehr langsam fortgebaut, eine turmlose, schlanke Halle, prächtig und heiter im Schmuck der Portale und Strebepfeiler. In Bamberg war die Lieblingskirche der Bürger, der Vereinigungspunkt zahlreicher Bruderschaften, die wieder der hl. Jungfrau geweihte Oberpfarrkirche. Ursprünglich eine sehr einfache, nach der Art der Bettelordenskirchen flach gedeckte Basilika, erhielt sie später (Weihe 1387) einen schwerfälligen, mit kleinlichem Schmuck überladenen Chor, der das späte Stadium der Hochgotik von der unerfreulichen Seite zeigt. Daß in anderer sozialer Umwelt andere Schattierungen entstanden, zeigt die von der fränkischen Adelsfraternität erbaute Ritterkapelle in Haßfurt. Sonst ist am Main nichts mehr der Erwähnung wert, es wären denn die in ihrer Art bezeichnenden Zisterzienserfrauenkirchen — Himmelkron, Himmelpforten und Himmelthal.

Der Schwerpunkt der Baukunst des 14. Jahrhunderts lag nicht mehr in den Bischofsstädten, sondern in Nürnberg, der spät, dann aber um so kräftiger und allein durch die Tüchtigkeit seiner Bürgerschaft emporgeblühten freien Reichsstadt. Am Anfang des 14. Jahrhunderts zählt sie etwa 10 000 Einwohner, im 15. Jahrhundert das Doppelte. Dennoch ist die Mehrzahl ihrer Kirchen schon im 14. Jahrhundert, die älteste Pfarrkirche St. Sebald schon in der zweiten Hälfte des 13. erbaut worden. — 1278 wurde der Grundstein zur zweiten Pfarrkirche St. Lorenz gelegt. Noch während des Baus, bald nach 1300, ging man im Hinblick auf die wachsende Bevölkerung zu größerem Maßstab über. Auch so übersteigen die Abmessungen nicht die einer mittelgroßen romanischen Klosterkirche (wenn wir von dem zu Ende des Mittelalters erweiterten Chor absehen).

Der Meister des Langhauses war ein etwas schwungloser Geist, aber gewissenhaft und von guter, formaler Bildung. Der Wegfall des Triforiums — das in der frühgotischen Sebalduskirche noch angewandt war — war für diese Zeit selbstverständlich. Die hohen, schlanken Fassadentürme erheben sich unverjüngt in kubischen Schichten, also noch fast romanisch. Das krönende Oktogon dürfte etwas später hinzugefügt sein, ebenso das Mittelstück der Fassade, das in seiner sehr geschmückten Behandlung zu den Türmen in einem der harmonischen Auflösung entbehrenden Kontrast steht. Die große Rose über dem Portal ist eine spitzfindig verkünstelte Nachahmung der Straßburger. (Eine bessere an der Westfront der Abteikirche Ebrach: so berühmt also war jene in ganz Süddeutschland geworden; vgl. auch Regensburg.) — Die Frauenkirche am Markt entstand, ebenso wie die gleichnamige in Würzburg, nach Austreibung der Juden auf der Stelle der abgebrochenen Synagoge. Sie ist die früheste (begonnen 1355) Hallenkirche Frankens. Die Beteiligung Kaiser Karls IV. an der Stiftung gibt einen Wink, woher die Form gekommen ist. In dieselbe Richtung weist der 1361—72 der Sebalduskirche aus Gründen der Raumvermehrung gegebene neue Chor. Wir haben Grund, den 1363—78 öfters in Nürnberger Urkunden zu findenden Heinrich Beheim Balier als seinen Erbauer und identisch mit Heinrich Parler von Prag anzusehen (Parler ist sprachlich nichts anderes als Polier). Und so erklärt sich auch die große Ähnlichkeit der Anlage mit dem wenig älteren Chor der Kreuzkirche in Gmünd, die ebenfalls von einem Mitglied dieser vielbeschäftigten Baumeisterfamilie herrührt. St. Sebald gibt eine vortreffliche Gelegenheit, an dem radikalen Unterschied zwischen dem Chor und dem hundert Jahre älteren Langhaus den inzwischen vor sich gegangenen Wandel des Geschmacks zu prüfen. Dabei werden wir noch auf etwas anderes aufmerksam. Das 13. Jahrhundert erfreut uns oft durch den zarten Takt und die geistige Geschmeidigkeit, mit der es neue Bauteile mit älteren, stilistisch anders gearteten zusammenzustimmen verstand; die doktrinäre Selbstzufriedenheit der späten Hochgotik nimmt solche Rücksichten nicht, sie setzt mit Schroffheit ihr Neues, das sie selbstverständlich für ein Besseres hält, dem Alten entgegen, ungerührt durch die damit bewirkte Zerstörung der Gesamtharmonie. So, um nur uns schon bekannt gewordene Beispiele zu nennen, an der Straßburger Fassade, an dem Chor in Gmünd, an dem ebenfalls von einem Parler erbauten Chor des Freiburger Münsters. So auch hier bei St. Sebald. Der Binnenraum, eine hochstrebende Halle mit gleich hohem Umgang in sieben Seiten des Sechzehnecks, entbehrt nicht der Größe. Das Äußere, wie es bei diesem Grundriß und Querschnitt nicht anders sein kann, ist eine bewegungsarme, ausdruckslose Masse. Zur Entschädigung ein überschwenglicher Prunk mit Zierwerk, fleißig und schulgerecht, des intimeren Reizes bar. Daß es damals auch Kaufmannsstädte mit anderer Gesinnung gab, werden uns die Seeküsten des Nordens

lehren. Die Baufreudigkeit Nürnbergs konnte aber nicht überboten werden: die heute nicht mehr oder nur als Bruchstücke erhaltenen Kirchen der Augustiner, Barfüßer, Dominikaner und Dominikanerinnen, Karmeliter, Kartäuser, Klarissinnen, dazu allerlei Bruderhäuser und Spitäler mit ihren Kapellen, alle am Ende des 13. oder im Laufe des 14. Jahrhunderts begonnen, als Nürnberg nicht viel mehr als 10 000 Einwohner hatte, — welch eine Kraftleistung.

Baiern. — Wir müssen mit einem Rückblick auf die romanische Epoche beginnen. In ihr hatten die Landschaften zwischen der Donau und dem Fuß der Alpen dank einer beträchtlichen Zahl von Klostergründungen eine, wo nicht glänzende, so doch immerhin nicht ganz geringfügige Bautätigkeit besessen, die in dem heutigen, sehr zusammengeschmolzenen Denkmälerbestande freilich schwach wiederzuerkennen ist. Sie stützte sich hauptsächlich auf die Beziehungen zu Italien. Als diese am Schluß der staufischen Epoche abbrachen, trat eine merkwürdige Leere ein. Von der gotischen Woge gelangten nur versprengte Spritzer bis hierher (wichtigstes Denkmal der an der Wende des 13. Jahrhunderts errichtete schöne Chor der Stiftskirche in Berchtesgaden). Sie blieben ohne Folgen. Erst am Beginn des 15. Jahrhunderts ist die Gotik in Oberbaiern akklimatisiert. Zwischen der Spätgotik und den letzten Ausläufern des romanischen Stils liegt eine lange, tote Strecke. Die Klöster waren verarmt und verbauert, und städtisches Leben war noch nicht erwacht. Das Haus der Wittelsbacher nahm die üble Gewohnheit an, durch Erbteilungen sich zu zersplittern. Nur auf kurze Zeit lieh ihm der Besitz der Kaiserkrone einen matten Glanz. Eben dieser Moment hat ein merkwürdiges Baudenkmal, das einzige der Rede werte im ganzen Jahrhundert, entstehen lassen. In Ettal, schon in den Voralpen liegend, nicht weit von Oberammergau, gründete Kaiser Ludwig im Jahre 1330 für ein geheimnisvolles Madonnenbild, das er aus Italien mitgebracht hatte, eine Wallfahrtskirche in Verbindung mit einem Doppelstift für Mönche und dreizehn Ritter und deren Frauen. Sie ist ein Zentralbau (der einzige gotische von Bedeutung nach der Liebfrauenkirche in Trier), ein regelmäßiges Zwölfeck von ansehnlichen Abmessungen, über 25 m im Durchmesser. Zwischen tiefen Strebepfeilern liegen in zwei Geschossen Kapellen und Emporen. Da sie gegen die Kirche geschlossen sind, glaubt man, daß sie als Oratorien für die Ritterfrauen bestimmt waren. Die Wölbung des Hauptraums kam erst im 15. Jahrhundert zur Ausführung, im 18. wurden die gotischen Mauern mit einer prachtvollen Barockdekoration umhüllt. — Im übrigen sind Ober- und Niederbaiern eine leere Tafel; daß hie und da (in München und Ingolstadt) eine Bettelordenskirche entstand, ändert am Eindruck nichts. Erst in der alten Donaustadt Regensburg betreten wir wirklich gotischen Boden. Der dortige Dom wird zu den bedeutendsten Denkmälern der deutschen Gotik gerechnet und ist sicher ein für sie be-

sonders charakteristisches (Abb. 8, 54, 103). Nachdem man sich schon längere Zeit mit Bauabsichten getragen hatte, legte im Jahre 1275 Bischof Leo aus dem städtischen Geschlecht der Tundorfer den Grundstein zum heute bestehenden Gebäude. Kirchliche Repräsentationspflicht und patrizischer Ehrgeiz trafen solchermaßen zusammen *. Im vorausgehenden Jahrzehnt hatte kurze Zeit der berühmteste Gelehrte des scholastischen Zeitalters, Albertus Magnus, auf dem Regensburger Bischofstuhl gesessen. Die spätere Überlieferung schrieb ihm ein tiefes Wissen auch in der Baukunst zu und machte ihn zum Planleger des Kölner wie des Regensburger Doms und noch mancher anderer Gebäude von Ruf; es sind Legenden ohne Wahrheitskern. Nicht weniger falsch ist die Zuschreibung an Erwin von Steinbach. Der Dombau ist in der Reihe der kirchlichen Monumentalbauten Regensburgs im Mittelalter der letzte, und er schritt nur langsam vorwärts; noch am Schluß des Mittelalters war er ein Torso. An den unteren Teilen des Chors zeigen sich in den Schmuckformen noch romanische Erinnerungen, im Langhaus wird die Behandlung trocken und derb, die Hauptfaktoren der Architektur im Grundriß wie im Aufbau sind aber, wie wir anzunehmen Grund haben, den Bestimmungen des Urplans treu geblieben. Dem Regensburger Dom schlug seine Isolierung in einem Lande, das weit und breit von Gotik sonst nichts wußte, zum Glück aus. So konnte der große Atemzug des 13. Jahrhunderts im 14. ungestört weiterwirken. Der Urheber des Entwurfs war aus dem Westen berufen; mit der frühgotischen Stilrichtung, in der nicht lange vorher St. Ulrich erbaut war, steht er in keinem Zusammenhang, er hat seine Schule in Straßburg und Ostfrankreich durchgemacht. Dort hatte er einfachere Grundrisse als die nordfranzösischen gesehen, die sich mit den bairischen Überlieferungen leicht verschmelzen ließen. Das Querschiff bleibt, mit Unterdrückung der Kreuzform, in den Fluchtlinien des Langhauses, und der Chor setzt einfach das letztere fort und endet nach landesüblicher Weise in drei, jetzt natürlich polygonal gebrochenen Apsiden, die mittlere um ein Joch nach Osten weiter vorgeschoben. Im Gegensatz zu der Vereinfachung des Planes, in die er sich schicken mußte, wollte der Meister für den Aufbau auf das reiche klassische System nicht verzichten, was zu manchen Konflikten, Härten und Künsteleien geführt hat. Das logisch Nächstliegende und in Deutschland allgemein Übliche bei einschiffigem Chor mit Achteckschluß ist es, an jeder Polygonseite ein einziges Fenster von unten bis oben durchlaufen zu lassen. Der Regensburger Meister überträgt aber auf seinen Chor das dreigliedrige System mit Triforium. Dabei sind die Fenster des Erdgeschosses an die Außenkante der Strebepfeiler zurückgeschoben, während die vordere Ebene nur durch

* Man beachte in diesem Ideenzusammenhang eine Einzelheit: an den Glasfenstern des Chors finden sich nicht bloß die Wappen der Bischöfe, sondern auch aller Patriziergeschlechter, deren Namen im Anfang des 14. Jahrh. Klang hatten.

einen offenen Bogen angedeutet ist; umgekehrt die Oberfenster sind nach innen gezogen; eine Anordnung, die gewissermaßen ein Ersatz für den wegfallenden Umgang ist und des perspektivischen Reizes nicht entbehrt. Ist hier im Chorschluß eine völlige Auflösung der Wand gelungen, so war das im vorderen, im Grundriß geradlinigen Teil des Chors, der von Türmen flankiert werden sollte, nicht möglich. Dieser Teil also ist fensterlos und dunkel. Es entsteht dadurch ein frappant wirkender Kontrast, der dem Geiste der klassischen Gotik widerstrebt, mag er auch in seinem malerischen Charakter dem modern gestimmten Auge gefallen. Oder haben sich hier etwa schon Vorahnungen von dem geregt, was in der Spätgotik ein bewußt kultiviertes Bestreben wurde? Die Außenansicht des Chorbaus hat vor dem nordfranzösischen System (man braucht nur an den Kölner Dom zu denken) jedenfalls den Vorzug der größeren Klarheit ohne Verzicht auf Pracht der Erscheinung. Wie sehr hätte sich diese noch gesteigert, wäre der ursprüngliche Entwurf vollständig ausgeführt worden, in dem zwei flankierende Osttürme und über der Vierung ein Zentralturm vorgesehen waren. Es hätte, zusammen mit den Frontgiebeln des Querschiffs, eine herrliche Gruppe werden können — in gotischer Umsetzung ein altes Lieblingsmotiv der deutsch-romanischen Kunst. In seinem heutigen Bilde, mit den im 19. Jahrhundert ausgebauten Westtürmen, ist der Regensburger Dom dem Kölner angenähert, im Widerspruch zu seiner ursprünglichen Idee. Betrachten wir noch kurz das im 14. Jahrhundert ausgeführte Langhaus, so sind die Nachklänge vom Straßburger Münster unverkennbar. Ebenbürtig ist es diesem nicht, aber doch gewiß ein majestätischer Raum, wie es nicht viele in Deutschland gibt (Anklänge an Straßburg auch in den älteren Fassadenrissen).

Sodann besitzt Regensburg die größten Bettelordenskirchen. Wir sehen darin den Reflex einer auch in der Privatbaukunst zu erkennenden besonders kraftvollen Baugesinnung des Laienstandes. Die Kirche der Franziskaner — in ihr war der gewaltige Prediger Bruder Berthold begraben —, ist ähnlich der in Eßlingen flachgedeckt, im Langhaus sieben spitzbogige, vorzüglich schön proportionierte Arkaden auf schlanken Rundpfeilern, der Raum großartig, unerwartet milde; unwillkürlich denkt man wieder an Italien. Die Dominikanerkirche war von Anfang an (begonnen zwischen 1260 und 1270) auf Gewölbe angelegt; ein auch an anderen Orten zu bemerkender Unterschied von den Franziskanerkirchen. Der harte und logische Geist der Söhne des hl. Dominikus tritt in den schwer zu beschreibenden Imponderabilien mit erstaunlicher Kraft der Charakteristik in die Erscheinung (Abb. 61, 104).

Donauabwärts zeigt der 1306 begonnene Neubau der altberühmten Benediktinerkirche Niederaltaich den Fortgang der gotischen Stilbewegung; der barocke Umbau läßt leider nicht mehr als die bedeutenden Abmessungen der im Langhaus neun Joche zählenden Anlage er-

kennen. Noch ins 13. Jahrhundert reicht der Dom von Passau zurück; auch er ist einem spätgotischen Umbau und dann Barockbau gewichen.

Neudeutschland.

Was wäre die deutsche Geschichte dieser Epoche, wenn nicht auch Österreich und Böhmen, die Hansa und der preußisch-livländische Ordensstaat zu ihr gehörten? Zwar die äußeren Grenzen deutscher Herrschaft und Siedelung hatten am Schluß der staufischen Epoche die Linie, an der sie fortan stille hielten, erreicht; noch nicht beendet war die innere Eindeutschung dieser weiten Gebiete. Mit ihr hat das späte 13. und das ganze 14. Jahrhundert noch eine große Arbeit verrichtet. Noch immer ein Neuland waren diese Länder für die Kunst, und das heißt für dieselbe: Erschwerung wie Ansporn in einem. Mehr als je bedarf die kunstgeschichtliche Betrachtung hier des historischen Kommentars.

Österreich und Böhmen.

Das 14. Jahrhundert gab der Stadt Wien den Stephans- und Prag den St. Veitsdom. Sie sind für Österreich und Böhmen die Höhepunkte der mittelalterlichen Baukunst, und die volkstümliche Verehrung der folgenden Jahrhunderte hat dazu noch so viele historische Gefühlswerte auf sie gehäuft, daß sie förmlich die monumentalen Symbole ihrer Staaten geworden sind. In der Tat hatten sie eine politische Bedeutung von Anfang an. Das Österreich der Habsburger und das Böhmen der Luxemburger wuchsen zu großen Territorialreichen heran, wie sie in Altdeutschland nicht mehr möglich waren. Es zeigen sich in ihnen die ersten Umrisse des modernen Beamtenstaates mit absolutistischer Spitze. Im Zentrum die Hauptstädte Wien und Prag, nicht so groß wie Paris und London, aber im Typus ihnen ähnlich. Nicht umsonst stammten die Herrscherhäuser aus dem Westen, mit dem sie durch ihren alten Besitz verbunden blieben. Sie wußten, daß die Verfügung über geistige Güter Macht bedeute. 1348 wurde die Universität Prag, 1365 die Universität Wien gegründet. Um dieselbe Zeit wurde in Prag ein erzbischöflicher, in Wien ein bischöflicher Stuhl errichtet, nicht sowohl zur Erhöhung kirchlicher als landesfürstlicher Macht. Sie brauchten neue, glänzendere Kathedralkirchen. Auch überall sonst im Bauwesen zeigt sich unmittelbar oder mittelbar der Gedanke der Landeswohlfahrt und des fürstlichen Interesses, wenn auch daneben die großen Bauherren der vorangehenden Epoche, die Orden der Zisterzienser und Prämonstratenser, ihre Bedeutung nicht verloren. Die künstlerische Signatur der österreichischen und böhmischen Gotik ist eklektisch. Es machte keinen Unterschied, daß Österreich längst und vollständig, Böhmen nur zum kleineren Teil deutsch geworden war. In beiden Ländern war die Kulturschicht noch zu dünn, als daß die Kunst allein aus ihr hätte gespeist

werden können. Es müssen auswärtige Kräfte aller Grade, besonders an die leitenden Stellen, reichlich herangeholt worden sein. Nach Prag zieht sich ein wohl zu erkennender Faden von Köln, ein anderer von Schwaben, sogar Franzosen werden sichtbar. Rückwandernde Bauleute brachten gewisse österreichische und böhmische Formulierungen wieder in Altdeutschland zu Ansehen.

Österreich. Die Anhänglichkeit an den romanischen Stil dauerte bis zur Jahrhundertwende; dann trat die Gotik sogleich in vollausgebildeter Gestalt ein. Man weiß nicht genau, woher sie kam. Auf provinzieller Überlieferung beruht die frühe Verbindung des neuen Stils mit der Hallenanlage. Im südöstlichen Baiern hatte sie sich vereinzelt im 12. Jahrhundert, also noch in romanischen Stilformen, in Böhmen und Mähren im 13. gezeigt; ein Zusammenhang zwischen diesen Gruppen ist zu vermuten. Wann das Hinüberspielen nach Österreich begann, ist nicht zu ermitteln. Jedenfalls ist hier schon der erste große, einheitlich gotische Kirchenbau, die Zisterzienserkirche Neuberg in Steiermark (1327—44), ein Hallenbau. Es ist merkwürdig, daß der im Osten einer langen Blüte sich erfreuende Orden dennoch den strengeren Sondercharakter seines Bauwesens frühzeitig aufgab. In Neuberg fehlen denn auch die sonst als Begleiter des Chors für unentbehrlich geltenden Kapellenreihen: er schließt, in drei gleichbreite Schiffe geteilt, mit einer geraden Linie. Dasselbe wiederholt sich in dem durch großartige Weiträumigkeit ausgezeichneten Chor von Heiligenkreuz in Niederösterreich. Eine dritte Zisterzienserkirche hingegen, die zu Zwettl, greift auf den Grundriß von Clairvaux zurück: halbrunder Schluß mit Umgang und geschlossenem Kapellenkranz. Diese Altertümelei in einem sonst, wie ganz Südostdeutschland, zu einfacher Chorgestaltung neigenden Gebiete wirkt durch die Verbindung mit einem hallenmäßigen Aufbau besonders überraschend. Just durch diese neue von Künstelei nicht freizusprechende Kombination hat Zwettl Schule gemacht. Wiederum ein Hallenbau ist die 1330—39 erbaute Augustinerkirche in Wien. Ebenso die Stephanskirche (Abb. 14, 83). Ihre Baugeschichte, obgleich nicht ungewöhnlich lang, zeigt in der Folge der Projekte einen wachsenden Ehrgeiz, angefeuert durch die aus dem Wetteifer mit dem Böhmerkönig gewonnene Erkenntnis, was einer Hauptstadt zukommt. In der Verlängerung des romanischen Baus, dessen schwerfällig prächtige Fassade noch heute steht, wurde im 14. Jahrhundert (Weihe 1339) der ebenfalls noch bestehende dreischiffige Hallenchor in einfach tüchtigen Formen angelegt. 1359 beschloß Herzog Rudolf IV., das Langhaus zu erneuern; eine mit besonderer Feierlichkeit vorgenommene zweite Grundsteinlegung betonte die Wichtigkeit der Sache; strebte doch der Herzog danach, seine Pfarre zu einer bischöflichen Kathedralkirche erhoben zu sehen, was freilich erst nach mehr als hundert Jahren (1480)

wirklich gelang. Der Grundriß von St. Stephan vermeidet die sonst gerade für österreichische und böhmische Hallenkirchen bezeichnende reichere Chorgestalt. Auch ein Querschiff fehlt. Dafür ist eine eigentümliche Bereicherung geplant worden: auf der Grenzlinie von Chor und Langhaus Doppeltürme, in der Grundrißstellung nach außen vorspringend. Peter Parler hatte dies Motiv aus Gmünd an den Dom von Prag verpflanzt, und rasch wurde die Neuheit in Wien nachgeahmt, wo auch sonst am Chorbau manches an die Parlerschule anklingt. Spät, erst 1433, wurde der Südturm fertig. Der nördliche ist Torso geblieben. Und es ist auch schwer vorzustellen, wie Türme von so gewaltigen Abmessungen (137 m), dabei in nur loser Beziehung zu den Schiffen, in der symmetrischen Verdoppelung sich ausgenommen hätten. Ob bei der Grundsteinlegung des Südturmes die Zeichnung zu seinem Aufbau fertig auf dem Pergament stand, vermögen wir nicht zu sagen; wesentlich später kann der Entwurf nicht hergestellt sein, wie er auch ohne wesentliche Veränderungen ausgeführt sein muß. Eine genaue Untersuchung seines Verhältnisses zu seinen drei berühmtesten Vorgängern, den Türmen, genauer gesprochen den Rissen von Straßburg, Freiburg und Köln, ist noch nicht angestellt worden. Außerdem werden noch andere, in den großen Bauhütten, z. B. in Regensburg, erwogene Plangedanken dem Schöpfer des Stephansturms bekannt gewesen sein. Was war noch Neues zu erdenken möglich? Es liegt in der Tat nur in der äußersten Konsequenz, mit welcher die Pyramidenform, an allen bisherigen gotischen Türmen oder turmähnlichen Körpern dem Helm vorbehalten, hier formbestimmend wird für den ganzen Aufbau von der Sohle bis zum Gipfel. Der Bauriß des Kölner Doms lebte schon in dieser Tendenz (besonders für die Gestaltung der Eckstreben war er das Vorbild); noch schärfer ausgeprägt ist sie auf einem Entwurf für Regensburg, doch erst der Wiener Turm vollendet die Vereinheitlichung des ganzen Baukörpers durch Erweichung und Verflüssigung der Stockwerkteilung. Der Ausdehnung des Langhauses war eine feste Grenze gesetzt, da man über die romanische Westfassade nicht hinaus wollte und wohl auch nicht konnte. Das Hallensystem zeigt in ihm mehr seine Schwächen als seine Tugenden, was durch eine überaus prunkvolle Dekoration nicht wettgemacht wird. Noch ist der belebende Hauch der Spätgotik nicht erwacht; der Geist des Kölner Doms, der Geist der »steinernen Scholastik«, mit Üppigkeit versetzt, waltete hier mit ungebrochenem Stolz.

Böhmen. Der seltsame Zustand des sich auflösenden Deutschen Reichs hat es zugelassen, daß in ihm das zumindest mit drei Vierteln seiner Bewohner undeutsche Land eine wichtige, eine Zeitlang die führende Rolle spielte. Länger als ein halbes Jahrhundert haben Böhmerkönige, freilich aus dem Westen stammend, die deutsche Kaiserkrone getragen. In derselben Zeit genoß das Land eines wachsenden inneren Gedeihens, wie kein

anderes Glied des Reichs. Es steht aber außer Zweifel, daß die Quellkraft desselben beim deutschen Elemente lag. Nicht als Eroberer waren die Deutschen gekommen, sondern als herbeigerufene Kolonisten. Einer der geistigen Führer der modernen tschechischen Bewegung, der Historiker Palacky, urteilt kurz: Ohne den Hussitismus wäre Böhmen ein deutsches Land geworden wie Österreich und Schlesien. Von der inneren deutschen Geschichte aus angesehen, zeigt das Beispiel Böhmens mit niederschlagender Deutlichkeit, was Deutschland fehlte: hier war der Staat noch nicht zu Splittern verkleinert, war noch Erhöhung der Kräfte durch Zusammenfassung möglich und Raum für eine Verwaltungstätigkeit mit großen Zielen. Unter den geschickten Händen Karls IV. wuchs die zurückgebliebene Zivilisation Böhmens erstaunlich rasch in die Höhe, auf einigen Punkten wurde sie Kultur. Keine nationale allerdings. Sie glich in ihrer Neutralität ihrem Schöpfer, der, ein Deutscher von Geblüt, von Franzosen und Italienern erzogen, Herrscher über Slawen, seine Hilfskräfte nahm, wo er sie fand, und das war schließlich doch am meisten unter den deutschen Elementen. Die Kunst hat er mit einer Einsicht für ihren staatlichen und Kulturwert gefördert, wie sie unter deutschen Fürsten — ausgenommen die Regenten des preußischen Ordensstaates — unerhört war. Ebenso ungewöhnlich, wiederum nur mit dem Orden zu vergleichen, die gleichmäßige Verteilung seines Kunstinteresses auf die kirchliche und profane Seite. Sonst aber sollte man es nicht zu wichtig nehmen, daß unter den von ihm berufenen Architekten auch einige Franzosen waren. Die Mehrzahl waren Deutsche, allerdings mit eifriger Bereitwilligkeit, in die dem König genehme, im Grunde auch das Ideal der ganzen Zeit ausmachende internationale und akademische Geschmacksrichtung sich einzufügen. Den langen Katalog der unter Karl IV. und seinem Nachfolger ausgeführten Bauten wird man an dieser Stelle nicht erwarten. Die Grundsteinlegung zu einer neuen Kathedrale folgte der Erhöhung der Prager Kirche zum Erzbistum auf dem Fuße. Der nur zum kleinsten Teil ausgeführte Plan geht ins Riesenhafte; er ist fünfschiffig wie der Kölner Dom und übertrifft ihn noch in der Länge. Als der 1344 begonnene Bau beim Ausbruch der hussitischen Unruhen eingestellt wurde, war nur der Chor und nicht einmal vollständig vollendet. Was an diesem fragmentarischen Zustande uns heute malerisch erscheint, lag natürlich nicht in der Absicht. Der Entwerfer des Planes war ein vom König aus Avignon mitgebrachter französischer Architekt. Sein Name Matthias von Arras deutet auf Herkunft aus dem französischen Norden, der Entwurf aber ist die Kopie eines besonders geschätzten südfranzösischen Baus, der Kathedrale von Narbonne. Was Matthias von Arras, der 1352 starb, noch selbst zur Ausführung gebracht hat, ist von nüchternem Formcharakter. Sein Nachfolger (bis 1397) wurde Peter Parler aus Schwäbisch-Gmünd. Er hat nicht nur dem Prager Dom sein endgültiges Gepräge gegeben, sondern wurde auch der Beherrscher

des ganzen böhmischen Bauwesens in seiner glänzendsten Epoche. Andere Hauptwerke sind die Kirche zu Kolin, die Barbarakirche in Kuttenberg und wahrscheinlich auch die Kirche des Chorherrenstiftes Karlshof; Kaiser Karl dem Großen gewidmet (mit verdeckter Anspielung auf den gegenwärtigen Kaiser), ist sie, in sehr allgemeiner Erinnerung an das Münster zu Aachen, ein achtseitiger Zentralbau; wie wir wissen, im gotischen Stil eine Seltenheit. Peter Parler war das berühmteste Mitglied einer über ganz Süddeutschland, bis nach Freiburg und Basel, verbreiteten Architektenfamilie, die gleichwohl nichts süddeutsch Besonderes an sich hatte, vielmehr überall einer dialektfreien, abstrakten Schulgelehrsamkeit das Wort redete. Daß Peter der Sohn eines Heinrich von Gmünd war, erklärt in keiner Weise seinen Stil. Die Hauptquelle desselben wird doch wohl der Kölner Dom gewesen sein. Der gefeierte Prager Hofarchitekt war ein Doktrinär, bei zweifelloser Begabung und virtuosem Können fast ohne persönliche Eigenschaften; er wußte noch einige neue Klügeleien beizubringen, aber keine einzige schöpferische Idee, und war damit der rechte Mann einer Generation, die das Erreichte für so vollkommen hielt, daß sie nach Weiterentwicklung nicht mehr trachtete.

Das norddeutsche Tiefland.

Ein von dem vorher betrachteten sehr verschiedenes Bild empfängt uns hier — obgleich eine Hauptvoraussetzung übereinstimmt: daß es eine nicht bodenständige, eine von deutschen Einwanderern ohne Zutun der alten Besitzer des Landes geschaffene Kunst war. In Böhmen das Medium eine neutral-europäische, höfisch-akademische Höhenluft; in Norddeutschland die breitere, immerhin sich aristokratisch fühlende Masse der eingewanderten Ritter und Bürger und als Ergebnis eine Kunst voll Mark und Saft und Eigenwillen. Der Abstand ist dadurch, daß ein anderer Baustoff, der Backstein, zur Anwendung kam, noch verschärft worden. Und das gilt nicht nur im Verhältnis zu Böhmen und Österreich, sondern auch zu dem ganzen binnendeutschen Bauwesen. Eine zweite Quelle hat der besondere Baucharakter des Koloniallandes in der psychischen Anlage und der geschichtlichen Erziehung der Bauenden. Es waren Niederdeutsche. Wir haben uns bisher über deren untergeordnete Rolle in der gotischen Bewegung wundern müssen: hier nun ist die positive Ergänzung zu finden. Zumeist mit Einwanderern aus Westfalen und Niedersachsen waren die Gebiete Neudeutschlands, in denen die Backsteingotik ihre charaktervollste und großartigste Ausprägung erhielt, besiedelt worden. Und nun erwies es sich, daß die meist in der romanischen Epoche so ruhmvoll bewährte architektonische Begabung dieser Stämme ganz und gar nicht erloschen war. In der Gotik französischer Observanz muß etwas gewesen sein, das sie nicht warm werden ließ. Mit der Nötigung zur Umbildung der über-

nommenen Formen gab ihnen der Backstein die innere Freiheit, und aus dieser heraus schufen sie einen Stil, der bewies, daß der Inhalt der Gotik durch die westeuropäische Fassung noch nicht erschöpft war. In allen den Eigenschaften, die nur die Frucht einer durch lange Generationen fortgesetzten Bildung sein können, steht diese Neulandskunst hinter der rheinischen und oberdeutschen zurück; größer als diese ist sie durch ein bei aller herben Zurückhaltung oft heroisches Temperament. Sie ist selbstbewußt ohne Selbstgefälligkeit, sachlich ohne Nüchternheit, ernst ohne Kälte, streng ohne jegliche Anwendung von Askese, kühn im Großen und haushälterisch im Kleinen, besonnen, immer geradeaus auf die Hauptsache gerichtet: weitaus nicht die glänzendste, aber sicher die eigengeartetste unter den Spielarten der deutschen Gotik.

Schlechthin die deutscheste wollen wir sie deshalb noch nicht nennen. Sie ist eben niederdeutsch. Daß dies etwas Besonderes für sich war, stellte sich in unserer Epoche mit zunehmender Bestimmtheit heraus. Kein Volk, kein Stamm bewahrt im Fluß der Dinge seinen Charakter unverändert. Wohl sind die Niedersachsen unter allen deutschen Stämmen aus dem festesten Stoff gebildet, gegen fremde Einflüsse die widerstandsfähigsten, wie ihr Bauwesen deutlich zeigt. Aber doch waren die Erbauer der schlichtgewaltigen Stadtkirchen an der Ostsee, der wuchtigstolzen Ordensburgen in Preußen und Livland nicht mehr dieselben, die die harmonisch stillen, maßvollen Basiliken der Ottonen- und Salierzeit errichtet hatten. Man sieht dieser Baukunst an, daß sie von Menschen stammt, bei denen die Willenskräfte im Vordergrund standen, denen eine scharfe Luft um die Nase wehte, die kühn in eine gestaltlose Welt vorgedrungen waren, in harter täglicher Arbeit und heißen Kämpfen ihr neues Dasein sich erstritten hatten. Kann etwas den Unterschied der Menschen und Dinge im Kolonialland und in Altdeutschland besser bezeichnen, als daß lange Baustockungen oder unvollendetes Liegenbleiben dort ebenso selten wie hier gewöhnlich sind? — Große Territorialstaaten, wie im Südosten, waren nicht entstanden, nachdem die Anläufe, die Heinrich der Löwe und die Askanier dazu genommen hatten, gebrochen waren. Die Länder waren meistens dünn besiedelt, ihre Germanisierung noch nicht vollendet; neben Gebieten mit einer kräftigen und freien deutschen Bauernschaft lagen andere mit einer hörigen wendischen. Die drei wichtigsten Organisationen waren der Zisterzienserorden, der Deutschritterorden und die Städte. Sie sind die Träger des Bauwesens. Unter den bischöflichen Kirchen zeigt nur eine, der Dom von Schwerin, eine wahrhaft große, monumentale Absicht, und gerade er wurde nicht vollendet; der von Lübeck wird durch die Hauptpfarrkirche St. Marien in Schatten gestellt; die Dome von Königsberg, Frauenburg, Kulmsee nehmen sich bescheiden aus neben Danzigs Marienkirche und den gewaltigen Zisterzienserkirchen in Oliva und Pelplin. Und früher als in Altdeutschland — es ist das ein Hauptunterscheidungsmerk-

mal — nahmen die weltlichen Bauten, Burgen, Rathäuser, Stadttore, eine repräsentative Haltung an mit einem Nachdruck und einem Glanz, der sie der kirchlichen Baukunst ebenbürtig macht. In mancher Hinsicht haben sie den Sondercharakter der Backsteinarchitektur noch schärfer herausgetrieben. Nach dem Plan unserer Darstellung müssen aber, in diesem Fall unerwünschterweise, das kirchliche und profane Gebiet getrennt bleiben.

Zeitlich betrachtet fällt die Blüte der Backsteinarchitektur mit den Grenzen unserer Epoche, der Mitte des 13. und dem Ende des 14. Jahrhunderts, genau zusammen. Sie ist noch heute bestimmend für das monumentale Charakterbild der ostelbischen und baltischen Landschaft. Denn das 15. Jahrhundert hielt sich nicht mehr auf gleicher Höhe, die Renaissance brachte es nur noch an wenigen Punkten zu einer Nachblüte, und seit dem Dreißigjährigen Kriege trat tiefe Verödung ein.

Technik und Formen. In der Art der Verwendung des Backsteins sind im allgemeinen drei Fälle zu vermerken. Erstens: der Backsteinkern wird mit einer Oberhaut von Haustein inkrustiert — so bei den Römern und vielfach in der italienischen Gotik (z. B. Dom von Florenz). Zweitens: die Mauern und Pfeiler bleiben unverkleidet, während die feineren Glieder aus Haustein gearbeitet werden (so in den romanischen Anfängen der norddeutschen Backsteinarchitektur und öfters auch noch in der niederrheinischen Gotik). Drittens: einheitliche Durchführung in Backstein mit Ausschluß jedes anderen Materials — dies die Methode der norddeutschen Gotik.

Jeder Werkstoff hat sein eigenes Formbestreben, das dem Künstler zugleich Schranke und Antrieb ist. An diesem Punkte hat sich der Unterschied zwischen Virtuosentum und künstlerischer Weisheit zu zeigen. Ein Bildhauer z. B. muß wissen, daß Meißeln nicht dasselbe ist wie Gießen, daß eine Form mit der weichen, matten Oberfläche des Marmors anders wirkt als mit den scharfen Glanzlichtern der Bronze; und so wiederholt es sich auf jedem Felde der Kunst. Im romanischen Stil hatte sich der Backsteinbau vom Hausteinbau noch nicht weit differenziert; in der Natur der Gotik aber lag es, den Unterschied stark herauszutreiben. Die konsequent durchgebildete Hausteingotik leugnet die Begriffe Fläche und Masse; die Backsteingotik tut es nicht und darf es nicht tun. Jene ist ganz Steinmetzkunst, diese ganz Maurerkunst. Ferner stehen jener Werkstücke von großer Ausdehnung und Bildsamkeit zur Verfügung; sie arbeitet die Form nach freiem Willen aus dem Block heraus; nimmt sie dann noch eiserne Klammern und Dübel zuhilfe, so erreicht sie jenes außerordentliche Maß der Durchbrechung, Unterschneidung und Ausladung, das wir kennen. Diese hingegen erzeugt ihre Formen durch Zusammensetzung. Sie hat damit zu rechnen, daß die einzelnen Backsteine, wenn sie durch den Brand eine

gleichmäßige Konsistenz erhalten sollen, eine bestimmte und zwar geringe Größe nicht überschreiten dürfen. Außer den gewöhnlichen, d. i. rechteckigen Backsteinen können zur Aushilfe Formsteine angewendet werden; allein sie werden nicht auf den individuellen Fall geformt, sondern fertig aus der Ziegelei geliefert, und auch sie müssen sich an das Durchschnittsformat halten. Die Detailformen wachsen also nicht proportional zu der Größe des Gebäudes, sondern Vergrößerung ist nur durch Addition möglich. Ob z. B. ein Türgewände oder ein Scheidbogen groß oder klein ist, ändert nichts an den Profilen, nur daß sich die Zahl der Elemente vermehrt. Das Backsteindetail bleibt in der Fläche, und selbst hier werden nicht alle Möglichkeiten ausgenutzt. Von Platten mit flach aufgepreßtem Reliefornament (wie es nachmals die Renaissance reichlich anwendete) wird nur ausnahmsweise und spärlich Gebrauch gemacht. Es ist Sache des Maurers, die ornamentalen Muster aus den ihm gelieferten Formsteinen zusammenzusetzen, wobei es immer bewunderungswürdig bleibt, wieviel Phantasie und Geschmack in der bloß kombinatorischen Behandlung der einfachsten Elemente entwickelt werden kann. Das meiste aus dem Vorrat der gotischen Zierformen — die freistehenden Säulchen und Stäbe, Türmchen und Spitzgiebel, Wasserschläge und Wasserspeier, Kreuz- und Kantblumen — muß preisgegeben oder an die Fläche gedrückt werden; das Fenstermaßwerk, auch dieses aus Formsteinen zusammengesetzt, nimmt die einfachsten Gestalten an; die Balustraden verwandeln sich in Zinnen; die Fialen nehmen eine kurze, gedrungene Figur an, die figürliche Plastik scheidet gänzlich aus *. Die meisten Schwierigkeiten machte die Organisation der Binnenpfeiler. Der Bündelpfeiler der Hochgotik erfordert viel zu viel Freiheit und Feinheit der plastischen Bewegung, als daß er in die Backsteintechnik hätte umgesetzt werden können. Wo die Nachahmung versucht wurde, fiel sie leblos und stumpf aus. Mit Recht bevorzugte man die großen flächigen Formen mit quadratischem und achteckigem Grundriß und Hervorhebung der Kanten durch einen feinen Rundstab; sie hätten eine ähnlich befriedigende Wirkung gegeben wie in der italienischen und südfranzösischen Gotik (wo sie in Haustein ausgeführt sind), hätte nicht die geringere rückwirkende Festigkeit des Backsteinmaterials die dort erreichte Schlankheit unmöglich gemacht. So griff man öfters zur Besetzung mit Diensten zurück, die dann doch wieder zu mager ausfielen. Die letztere Eigenschaft haftet auch den Gewölberippen an. Endlich kam man auf den Gedanken, die Zahl der Rippen zu vermehren, die Kreuzgewölbe durch Sterngewölbe zu ersetzen. Damit wurde eine durchaus neue, der gotischen Logik widersprechende Auffassung des Verhältnisses der Decke zu den Stützen angebahnt, die nachher in der Spätgotik zu

* Ein verfehlter Versuch am Querhausgiebel der Nikolaikirche in Wismar: drei Reihen von Figürchen aus Glasurstein, nur zwei Modelle in 26 maliger Wiederholung.

weitgehenden Folgerungen führte. Im ganzen blieb das 14. Jahrhundert den Kreuzgewölben treu *.

Die unvermeidlichen und nicht in jedem Einzelfall mit Glück durchgeführten Reduktionen sind aber nur die Kehrseite der Medaille. Die positive Seite im Stilgesetz der Backsteinarchitektur ist die Vorherrschaft der Kategorien: Fläche, Masse, Raum. Auf ihnen beruht die strenge Größe und das vollendete Gleichmaß der Gesamterscheinung. Die Backsteingotik ist mehr als die Hausteingotik wesenhafte und reine Architektur.

Mit diesen Feststellungen ist ihr Wesen noch nicht erschöpft. Ein höchst belangreicher Faktor desselben ist die Farbe. Mit dem ernsten und wuchtigen Formcharakter steht die Tiefe und Wärme der Farbenerscheinung in steigernder Wechselbeziehung. Man denke sich dieselben Formen in weißem Kalkstein ausgeführt: sie würden entwertet sein. Der Unverstand jüngerer Zeiten hat dies dem Innern vieler Backsteinkirchen, indem er sie weiß austünchte, leider angetan. Auch hier zeigte ursprünglich das Mauerwerk die natürliche Backsteinfarbe, und nur die Gewölbekappen und im Aufbau die Blender und der Grund der friesartigen Bänder waren ausgetüncht. Ebenso wurden am Außenbau die in flachem Relief ausgeführten Maßwerkgitter der Friese und der Wandflächen in der Umgebung der Portale auf weißen Grund gesetzt und ziehen die Mörtelfugen des im Wechsel von Läufern und Bindern kunstvoll variierten Mauerverbandes ein feines, weißes Gespinst über alle Flächen hin. Endlich als brillantestes Kontrastmittel die Einziehung dunkler Glasursteine, bald in durchgehenden Schichten, bald zur Hervorhebung der Mauerecken und Bogenleibungen, bei sehr großen, ungegliederten Flächen auch in flechtwerkartigen Mustern. Die Farben sind schwarz, dunkelgrün, dunkelviolett. Mit diesen einfachen, die Grenzen der Mauertechnik nicht überschreitenden Mitteln wird ein reiches rhythmisches Leben hervorgerufen und doch die flächenhafte Ruhe der Gesamterscheinung nicht aufgehoben. In letzter Hinsicht beachte man auch noch: Dach und Mauern sind gleichfarbig, während sie im Hausteinbau als dunkel und hell gegeneinander stehen.

Das erste Jahrhundert des Backsteinbaus wurde im ersten Bande geschildert. Der neue Aufschwung, der zugleich einen Umschwung im künstlerischen Wollen enthielt, wurde eingeleitet durch zwei in dasselbe Jahr 1284 fallende, übrigens unter sich nicht zusammenhängende politische

* Die ältesten Sterngewölbe finden sich im preußischen Ordenslande: noch aus dem 13. Jahrh. (2. Hälfte) in der Johanniskirche in Thorn und den Schloßkapellen zu Lochstedt und Rheden; aus Anfang des 14. Jahrh. in Marienburg und in der Briefkapelle der Marienkirche in Lübeck. Die Hypothese des Imports aus England ist entbehrlich und um so weniger wahrscheinlich, da sie vereinzelt auch in Süddeutschland vorkommen (Kapelle des Römling in Regensburg gegen 1300).

Ereignisse: den zum Schutz des Handelsverkehrs auf der Ostsee geschlossenen Bund der Städte Lübeck, Wisby und Riga, in dem man den ersten Ansatz zur Hanse zu sehen hat — und die Niederwerfung des großen Aufstands der Preußen durch den Deutschen Orden.

Die Hansestädte. Mecklenburg und Vorpommern. Um dieselbe Zeit, als die Hanse ihren Anfang nahm, veränderte sich mit scharfer Bestimmtheit das Gesicht der Baukunst und bewies, daß im hansischen Geist noch andere Gedanken Platz hatten als nur das *navigare necesse est, vivere non necesse.* Bis dahin hatten die Bistümer und Klöster dem Bauwesen die Richtung bestimmt, von nun ab gaben die Städte den Ton an, mit lebendigster Quellkraft die Städte des wendischen Quartiers: Lübeck, Wismar, Rostock, Stralsund, Greifswald. Das bisherige Bauwesen dieser Gegenden hatte von Erinnerungen an das Mutterland gezehrt, die Domkirchen von Lübeck und Ratzeburg waren von der Stiftskirche in Braunschweig abgeleitet, die mittleren Stadt- und Landkirchen hatten frühzeitig den westfälischen Hallenbau aufgenommen, überall war die Umsetzung in die Backsteintechnik auf den Grundton einer der Anmut nicht entbehrenden Schlichtheit gestimmt gewesen. Das alles verschwand in der Hochgotik. Ihr Wesen ist eine trockene und sichere Großheit. Die Hauptkirchen der Städte werden gebaut, als wären sie Kathedralen: das Hallensystem, im übrigen Deutschland im Vordringen, weicht der Basilika, offene Strebebögen werden nicht vermieden, die Chöre erhalten einen Umgang mit vollem Kapellenkranz, die Fassaden hohe Doppeltürme, mächtige Querschiffe sind eine häufige Erscheinung. Die Raumproportionen sind ausnehmend steil, und die absoluten Ausmaße gehören zu den bedeutendsten; haben doch die Marienkirche in Lübeck, alle drei Hauptkirchen von Wismar und die Marienkirchen in Rostock und Stralsund eine Mittelschiffshöhe, welche die des Straßburger Münsters übertrifft. Die Innenräume voll Feierlichkeit, aber mit Ausschluß jeder weicheren Empfindung, das Äußere gewaltig und streng und durch den dunkeln Ton des Backsteins noch ernster. So ist es schließlich doch nur das abstrakte Schema, wodurch sie an die Kathedralen des Westens erinnern, im sinnlichen Eindruck sind sie von jenen so verschieden als möglich. Die hansische Kunst ist ausgesprochen wortkarg. Gänzlich fehlte ihr das reichere Zierwerk, das wir in anderen Schulen des Backsteingebiets noch kennenlernen werden. Sie verachtet es, zu bemänteln, was an ihr karg, zu versüßen, was an ihr herb ist; groß und stark zu sein, genügt ihr. Eine harte Kaufmannsaristokratie, nicht Krämer, sondern jeder Gefahr gewohnte Seefahrer, Schwertträger und Politiker haben sich diese Kirchen — mehr noch Stadtheiligtümer als Kirchen — erbaut. Und wie sie alle einander ähnlich sind, wie Blätter eines Baumes, so tragen sie auch immer denselben Namen: der Jungfrau Maria, unter deren Schutz die ersten Ansiedler ankamen, ist die Hauptkirche geweiht, die zweite im Range

dem heiligen Nikolaus, dem Patron der Seefahrer; häufig ist auch die Widmung an den Ritter St. Georg.

Der Urtypus, dem alle Nachfolger fast ohne Abwandlung sich anschlossen, ist die Marienkirche in Lübeck (Abb. 115, 123). Ihre Baugeschichte ist mangelhaft überliefert, wir wissen nur, daß der Chor vor 1291 vollendet und die Türme 1304 in Angriff genommen waren. Das Motiv des Kapellenkranzes ist im allgemeinen französisch. In Deutschland wurde es selten, an Pfarrkirchen niemals, aufgenommen. Eine kleine, nur hier in Lübeck auftretende, weiterhin in der baltischen Gruppe wiederholte Abweichung von der französischen Normalform gibt einen Fingerzeig, auf welchem Wege das Motiv erworben worden ist. Es war in der französischen Schule nur einmal versucht worden (an der Kathedrale von Soissons), aber an der Westküste, von Flandern bis zur Biscayasee, hatte es Verbreitung gefunden. Lübeck war der Umschlagsplatz, an dem der westliche und der östliche Handel zusammentrafen. So wird hier also ein kunstgeschichtliches Rätsel handelsgeschichtlich aufgeklärt. Es ist aber nicht dies spezielle Motiv, sondern die ganze kathedralenartige Anlage, die wir als Erinnerung an westliche Seefahrten aufzufassen haben. Französisch ist auch das Strebewerk mit offenen Bögen, ohne welches die sehr kühne Konstruktion des Hochschiffs nicht möglich gewesen wäre, nur daß es hier unter Verzicht auf alle dekorative Wirkung auf das technisch Notwendige vereinfacht ist; französisch auch das, wenngleich ebenfalls sehr vereinfachte, Triforium. Die Türme dagegen haben das allgemeine Formgesetz der romanischen Türme beibehalten, d. h. Schichtung mehrerer gleich hoher und unverjüngter, von keinen Verstrebungen begleiteter Fensterstockwerke; nach oben Abschluß mit vier Giebeln und einem schlanken, aus Holz konstruierten Pyramidendach. Diese Form wurde die typische für die ganze Ostseeküste. Die Neigung zu hohen Türmen ist überhaupt den Küstenländern eigen; sie grüßten die Schiffer schon aus großer Entfernung als Landmarke. Die übrigen Kirchen Lübecks, sämtlich in ihrer jetzigen Gestalt jünger, kehren zum Hallenbau zurück. — Wismar besitzt drei Pfarrkirchen von mächtigem Ausmaß: St. Marien, St. Jürgen, St. Nikolai. Sie sind im 14. Jahrhundert aus früheren Hallenkirchen nach dem Lübecker Typus umgebaut worden. Die Nikolaikirche erreicht im Mittelschiff eine Höhe von 35,5 m und ist somit einer der höchsten Binnenräume Deutschlands (Abb. 114). — In Rostock unterscheidet sich die Marienkirche von den vorgenannten nur durch die schärfere Ausbildung des Querschiffs. Die Jakobi- und Petrikirche sind Basiliken von einfacherer Anlage, die Nikolaikirche ein Hallenbau. An den Rostocker Türmen sind, wie an den Wismarern, die Spitzhelme mit der Zeit durch Stürme zerstört und durch Barockaufsätze ersetzt. — Die Marienkirche in Stralsund, sonst ihren Namensschwestern in den vorgenannten Städten gleich, hat an der Fassade einen Einzelturm (Abb. 125),

5*

der, schon dem 15. Jahrhundert angehörend, eine interessante neue Typenbildung versucht; das Mittelschiff hat dieselben extrem steilen Verhältnisse (10,5 : 32,4) wie die Wismarer Kirchen. Die Nikolaikirche ist wiederum eine Basilika mit Chorkapellenkranz. — Erst in Greifswald verflacht sich die Lübecker Strömung: die drei Kirchen sind Hallenkirchen.

Behalten wir es im Auge: alle diese Kirchen sind Pfarrkirchen, Bürgerkirchen. Neben ihnen spielen die Bettelordenskirchen bei weitem nicht die Rolle wie im Binnenlande. Die ländlichen Klosterkirchen hatten ihre Haupttätigkeit schon hinter sich. In ihrem Kreise ist in unserer Epoche nur noch ein Bau ersten Ranges entstanden, die Zisterzienserkirche Doberan (1298—1368), sie freilich gehört zu den besten deutschen Bauten des Jahrhunderts. Aber sie ist in ihrem Typus nicht zisterziensisch, sondern eine Ableitung der Lübecker Marienkirche, deren Baugedanke sie zu höchster Klarheit und Reife führt (Abb. 124 a, 127). Dasselbe gilt vom Dom von Schwerin (1320 bis 1350 Abb. 113). Die Einheitlichkeit in der Baugesinnung dieses Gebietes hat etwas in hohem Grade Achtunggebietendes. — Außerdem besitzen Mecklenburg und Vorpommern aus dieser Zeit einen ungewöhnlichen Reichtum an kirchlichen Kleinbauten in den Landstädten und auf den Dörfern. Die Epoche von der Mitte des 13. bis zur Mitte des nächsten Jahrhunderts war die Zeit des größten Gedeihens der bäuerlichen Kolonien, sie war zugleich eine Blütezeit des ländlichen Kirchenbaus, wie sie in Deutschland sonst nicht ihresgleichen hat; im Eindruck verschärft durch das Gegenbild der tiefsten Verkümmerung seit dem Ende des Mittelalters — die monumentale Anklage der Mißhandlung des Bauernstandes. Während in Altdeutschland vom 14. Jahrhundert ab die bestehenden Dorfkirchen nach Bedarf noch erweitert, aber selten von Grund aus neu erbaut wurden, trat dieser Fall im Kolonialland, sobald die von den ersten Ansiedlern errichteten hölzernen Notkirchen aufgegeben werden konnten, um so häufiger ein. Und wenn dort die Mehrzahl der Dorfkirchen auch in gotischer Zeit sich mit flacher Holzdecke begnügte, so war hier dank der bequemen Bauführung im Einzelmaterial das Gewölbe beinahe die Regel. Die Mauern wurden noch meistens in Feldstein geschichtet, aus Backstein sind die Fenstereinfassungen, Gesimse und Giebel. Den letzteren konnte durch Blendengliederung ohne Mühe ein schmuckvolles Aussehen gegeben werden (Abb. 147). Was die Anlage betrifft, so hat der ältere Typus ein kurzes und breites Schiff mit eingezogenem, glatt geschlossenem Altarhaus, der jüngere ein gestrecktes mit polygonalem Schluß.

Während der hansische Bautypus westwärts in Hamburg und Lüneburg seine Grenze fand — schon in Bremen wird Haustein eingemischt ähnlich wie in Holland und am Niederrhein —, erstreckte er sich von der Mitte des 14. Jahrhunderts ab über die Ostsee weg in die skandinavischen Länder. Der Backsteinbau, in Dänemark schon im 12. Jahrhundert und unabhängig von Deutschland in Aufnahme gekommen, eignete sich jetzt

die deutsch-baltischen Formen an. Es ist bezeichnend, daß er oft zusammen mit dem Hallensystem auftritt. Der entfernteste Ausläufer ist die Backsteinhallenkirche zu Hattula in Finnland. In Livland teilen sich die Einflüsse in der Weise, daß der (sehr bedeutende) Burgenbau sich dem preußischen Ordenslande, die kirchliche Baukunst den westbaltischen Hansestädten anschließt. In diesem Sinne wurde der ansehnliche romanische Dom in Riga im 15. Jahrhundert umgebaut, desgleichen die Petri- und Johanneskirche. Das gotische Hauptwerk im Lande war der Dom von Dorpat. Die drei Kirchen Revals sind Basiliken aus Kalkstein, dennoch mit ihren spärlichen Details Umsetzungen aus dem Typenvorrat des Backsteins (ein Zusammenhang, der in der dortigen Privatarchitektur sich noch deutlicher zu erkennen gibt).

Das Binnenland. In der hinterwärts der Ostseezone liegenden binnenländischen bilden das glänzende Mittelstück die Marken. Der Backsteinbau, an den Landkirchen noch lange mit dem Feldsteinbau konkurrierend, war hier vom 12. Jahrhundert ab heimisch. Die Wendung zur Gotik vollzog sich langsam, hauptsächlich gefördert durch die Zisterzienser und die Bettelmönche. Die letzteren begannen ihre bescheiden tüchtigen Bauten in Neuruppin 1260, in Prenzlau 1266, in Frankfurt 1270, in Berlin 1271. Den Zisterziensern wird die Perle der märkischen Frühgotik verdankt, die Klosterkirche von Chorin in der Uckermark (begonnen 1273). Der sehr individuell behandelte Bau läßt sich in bekannte Schulzusammenhänge nicht einreihen. Im Inneren ist das reduzierte System ungemein leicht, frei und vornehm behandelt. Ein ganz überraschender Eindruck ist die Fassade (Abb. 121): ebenso geistreich als ungewöhnlich in der Erfindung, zugleich hoheitsvoll und anmutig und von einem Gefühl für Proportionsschönheit beseelt, das auf völlig anderen Bahnen sich bewegt, als die gotischen Turmfassaden sonst. Mit dem herkömmlichen Schema der Zisterzienserfassaden hat sie nur die Turmlosigkeit gemein. Aber ebenso unzisterziensisch wie ungotisch überhaupt ist die Art, wie das Formprinzip der Kulmination zur Anwendung gebracht wird. Sonst nämlich schließt bei turmlosen Fassaden deren Umriß dem Querschnitt der Kirche genau sich an. Hier aber überragt die Stirnwand dieselbe, und zwar so, daß auch die Seitenschiffe einen Vollgiebel, nicht Halbgiebel, wie sonst immer, erhalten. Im übrigen wird die vertikale Dreiteilung durch flach vortretende, in stumpfe Pyramiden auslaufende Treppengehäuse besonders stark betont. In jedem Abschnitt tritt dann der Divisor Drei in der Unterteilung noch einmal auf, während die Horizontale in feinen Sägefriesen leise mitklingt und eine feine Rosettenblende die symmetrische Mittelachse betont. Alles mit delikater Sparsamkeit der Mittel (keine Farbenkontraste!) in reinstem Backsteinstil gehalten. Eine unbeschreibliche Stille, wie fremd sonst der Gotik, liegt über dem Ganzen. Wie sie

ohne Vorfahren war, so blieb die Kirche von Chorin auch ohne Nachkommen. Der märkische Provinzialismus des nächsten Jahrhunderts war auf einen anderen Ton gestimmt. Auch mit der wortkargen, schwerblütigen baltischen Backsteingotik hatte er keine Fühlung. Er zielt auf Pracht, und in der Wahl der Formen ist ein gewisser Wetteifer mit der binnendeutschen Hausteinkunst nicht zu verkennen. Die hochentwickelte Technik erzwingt Wirkungen, die über das dem Backstein Natürliche hinausgreifen. Die vorbildlichen Werke sind die Marienkirche zu Neubrandenburg aus dem Anfang und die gleichnamige in Prenzlau aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts (Abb. 130). Beide sind, wie fast alle Anlagen dieses Jahrhunderts, Hallenkirchen (Chorin war Basilika). Der Nachdruck liegt auf dem über dem platt geschlossenen Chor sich erhebenden großen Giebelfelde, das zu prunkvoll dekorativer Füllung einlud. Die Technik geht an die Grenzen des Möglichen; in Neubrandenburg wurden die das Giebeldreieck überschneidenden Wandpfeiler in Tabernakel aufgelöst, und vor die zwischen ihnen liegenden Nischen ist freistehendes Stab- und Maßwerk gesetzt; als befände man sich vor dem Straßburger Münster! In Prenzlau sind die freistehenden Glieder um einiges eingeschränkt; dafür wird (in der Mark zum ersten Male) in großem Umfang und mit stärkstem Effekt der Schichtungswechsel von roten mit dunkel glasierten Steinen ausgenutzt. Bei dem harten Kontrast gegen die schmucklosen Wandflächen war es wohl am meisten auf die Fernansicht dieser über den niedrigen Bürgerhäusern thronenden Massen abgesehen. Ferner tritt in Prenzlau zum ersten Male an den Langseiten eine Dachbrüstung aus durchbrochen gearbeiteten Ziergiebeln auf. — Schöne Wirkungen ergeben sich weiter, wenn mit ähnlichen Mitteln die Strebepfeiler aus der Baumasse herausgehoben werden (Königsberg i. N., Stargard, Brandenburg). Und den Gipfel einer vielleicht schon zu gehäuften Pracht erreichen die großen Kapellen an der Nord- und Südseite der Katharinenkirche in Brandenburg (Abb. 128, 131). — Die räumlich bedeutendste Kirche in den Marken ist der Dom zu Frankfurt a. O. Links der Elbe erbaute Stendal zwei mächtige Kirchen mehr in baltischem als märkischem Geist. Ebenso Salzwedel. Hier in der Altmark wird noch im 15. Jahrhundert mit Kreuzgewölben gebaut, während in der Neumark schon im 14. Jahrhundert Sterngewölbe verbreitet waren. Die Hallenkirche ist in den Marken frühzeitig allgemeiner Brauch, fast immer mit polygonem Schluß, dem häufig ein Umgang mit flachen, rechteckigen, zwischen die Strebepfeiler eingeschobenen Kapellen hinzugefügt wird. Wir kennen dies Motiv als südostdeutsch. Die Vermutung einer Einwanderung aus Böhmen in der Zeit, als Kaiser Karl IV. Herr der Mark war, liegt nicht fern.

Das preußische Ordensland. Die Denkmälerkarte des Nordostens läßt noch heute die Grenzen erkennen, an denen die deutsche

Einwanderung im 13. und 14. Jahrhundert Halt machte. Am rechten Oderufer und an der Küste Hinterpommerns zieht sich ein mit stattlichen Kirchenbauten gut bestandener Streifen hin, hinterwärts desselben ist es leer. Erst an der Weichsel und von dort bis zum Pregel bietet sich ein anderes Bild, ein fesselndes noch mehr für die historische als für die künstlerische Betrachtung. Kann es etwas Merkwürdigeres geben, als daß in diesem bedrängten Außenwerke der Kolonisation, wo die wilde Urbevölkerung kaum erst bezwungen war, während die Kämpfe mit Litauen und Polen fortgingen und die Einwanderung aus dem Mutterlande an Dichtigkeit viel zu wünschen übrigließ, — daß hier der Orden noch Lust und Kraft zu einer großartigen repräsentativen Bautätigkeit übrighatte? Wo wäre in der neueren Kolonialgeschichte etwas Ähnliches zu finden? Welche bauliche Erinnerungen hätte etwa Nordamerika aufzuweisen? Naturgemäß lag der Nachdruck auf der Militärarchitektur, — von der wir an dieser Stelle noch nicht eingehend sprechen können, aber doch feststellen müssen, daß sie nichts weniger als bloßer Zweckbau, vielmehr von entschiedenster künstlerischer Gesinnung durchwaltet war; als ob die ritterlichen Herren damit sagen wollten, daß ihnen auf ihrem rauhen Vorpostendienst Kulturgenuß doppelt ein Bedürfnis sei. Sie statteten aber auch ihre städtischen Ansiedelungen sehr anständig mit Kirchen aus, die von der Hoffnung auf ein Wachstum hindeuten, hinter dem die Wirklichkeit freilich zurückblieb. Ihr Gepräge ist, wie es der sozusagen offizielle Charakter dieser Bauten mit sich brachte, gleichförmig. Es sind alles Hallenkirchen. Die zuerst an Kapellen der Ordensschlösser auftretenden Sterngewölbe werden frühzeitig allgemeiner Brauch. Auf schmucke Außenansicht wird Gewicht gelegt. Die Gliederung ist lebhafter und plastischer als im westbaltischen Backsteinbau. Die platten Chorschlüsse und die schmuckreichen Giebel bedingen sich gegenseitig. Die Giebelschräge wird abgetreppt und mit Fialen besetzt, häufig so, daß deren Profil in den Wandpfeilern sich fortsetzt. In derselben Weise werden bei größeren Bauten (z. B. an der Jakobskirche in Thorn) die Strebepfeiler der Langseiten behandelt, gewissermaßen als kleine Türmchen. Wo die Strebepfeiler flach bleiben, erhebt sich über dem Dachgesims ein Kranz von Zinnen oder geradezu eine Reihe kleiner Ziergiebel. Der Hauptturm an der Westfront schließt mit einem Satteldach, wobei wieder die Gelegenheit zu belebter Giebelgliederung wahrgenommen wird. Ein zweiter, der Festungsarchitektur sich nähernder Typus schließt horizontal mit einem Zinnenkranz, aus dessen Mitte ein kleiner Pyramidenhelm aufsteht. Eine hübsche asymmetrische Belebung gibt die seitlich vorspringende Sakristei (Beispiele Abb. 136 bis 142). — Die größte Stadt im Ordensland war Danzig. Zuerst genannt im 10. Jahrhundert in der Geschichte des Preußenapostels Adalbert, begann ihre Blüte seit dem Ende des 13. aus dem Zusammen-

wirken von Hansa- und Ordensmacht. Unter ihren 23 Kirchen ist die größte die Oberpfarrkirche St. Marien. Durch die Erweiterung in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurde sie die größte an der Ostsee. Der machtvoll rhythmisierte Grundriß in starker Ausprägung der für diese Gegenden ungewöhnlichen Kreuzesgestalt; am dreischiffigen Langhaus tiefe und hohe Seitenkapellen, die den Eindruck einer fünfschiffigen Anlage hervorrufen; das Querhaus dreischiffig; ebenso der Chor, der platt abschließt. »Die Poesie, deren die Hallenkirche fähig ist,« sagt Karl Schnaase (ein Sohn Danzigs), »hat vielleicht nirgends einen volleren Ausdruck gefunden.« Das ganz Eigentümliche aber an dem Bau ist die Dachanlage, welche in der Weise zerlegt ist, daß drei parallele Sättel in der Längsrichtung hinstreichen, drei andere, sie durchschneidende über dem Querschiff liegen. Hierdurch entsteht eine ungewohnte Vielzahl der Giebel: drei am Ostende, je drei an den Außenschiffsfronten, je einer zu seiten des Westturms (Abb. 135). Eine andere Folge aber ist, daß Giebelspitzen und Dachfirsten weit niedriger liegen als an den Hallenkirchen sonst; bei der Betrachtung in der Nähe sind die Dachfirsten nicht mehr sichtbar, und als oberer Abschluß präsentiert sich die Horizontale des Zinnenkranzes. Endlich sind die sechs Eckpunkte des Kreuzes durch achteckige, spitz behelmte Türmchen markiert, die als dienendes Gefolge den ganz gewaltigen Hauptturm umringen. Die dreiteilige Dachzerlegung wurde von den meisten übrigen Kirchen Danzigs übernommen, am eigentümlichsten an der Katharinenkirche, wo sie nur auf die östliche Hälfte sich erstreckt, während die westliche in normaler Weise einen hohen Einzelsattel trägt. Mehrere sind durch hohe, wohlgegliederte Türme ausgezeichnet. — In Ostpreußen ist das bemerkenswerteste Werk der Kirchenbaukunst der Dom von Frauenburg (1329—1388). Eine engräumige, stark in die Länge gestreckte Hallenkirche mit ebenfalls langem und schmalem, einschiffigem Chor, an den vier Ecken des Langhauses stehen achtseitige Ziertürmchen, aber kein Hauptturm. Die originelle Fassadenkomposition erhellt aus der Abbildung (133). In der mittleren Blende soll sich ehemals ein kolossales Mosaikbild der Mutter Gottes befunden haben, wie es am Chor der Schloßkirche der Marienburg noch vorhanden ist. Die Vorhalle wurde 1388 hinzugefügt. Am inneren Portal ein reicher, die ungeübte Hand verratender Schmuck aus Kalkstein. — Der Zisterzienserorden ging nicht über die Weichsel hinaus, seine letzten Vorposten, nüchtern großartig, sind Oliva und Pelplin. — Proben von Landkirchen geben wir in Abb. 153—159. Wo sonst in der dorfkirchlichen Architektur Deutschlands ist etwas Ähnliches zu finden? Wenn man sich vergegenwärtigen will, was der Orden war, muß man auch an sie denken, nicht allein an die Schloßbauten. Deutschland hat nicht oft so stolze Menschen hervorgebracht.

Außer den geschilderten drei Hauptgebieten gehören dem norddeutschen Backsteinbau noch Randgebiete an, in denen sein Stilcharakter sich mehr oder minder trübt. In Polen erstrecken sich seine Ausläufer bis Wilna und Krakau. In Schlesien drang er frühzeitig ein, wurde aber meistens mit Hausteindetail durchsetzt. Dasselbe geschah am Niederrhein. Wohlhabende und baueifrige Länder sind sie beide, doch für die Kunstgeschichte haben sie keine über das Lokale hinausgehende Bedeutung.

Zweites Kapitel.

Die darstellenden Künste.

Die Kunst des 14. Jahrhunderts besaß etwas, das sie vor allen Epochen unserer Kunstgeschichte auszeichnet: absolute Einheit der Gesamterscheinung. (Mit ihr verglichen war z. B. die Kunst des 19. Jahrhunderts bare Anarchie.) Durch alle Einzelkünste, tektonische wie imitative, geht nicht nur eine gleichartige geistige Prägung, auch in ihrer äußeren Organisation sind sie wunderbar straff miteinander verbunden. Man begreift es, daß dem modernen Katholizismus die Kunst dieses Jahrhunderts besonders sympathisch ist: als Ausdruck einer einheitlichen, auf unerschütterliche Glaubenssätze gegründeten Weltanschauung ist sie unüberboten.

So unmöglich es wäre, ihr diese Anerkennung zu versagen: dennoch wird erfahrungsmäßig der heutige Mensch im Gefühl von ihr nicht sehr angezogen. Die Bewunderung gilt dem Ganzen, dem System; beim Anblick des konkreten einzelnen Werks will es uns nicht warm ums Herz werden. Sie ist voll starker Affekte, wie noch keine vorher sie dargestellt hatte, aber dieselben bleiben für uns ein kaltes Feuer, während in der romanischen Epoche, trotz des größeren Abstandes ihrer Darstellungsform, vieles uns innerlich näherzustehen schien. Daß der mittelalterliche und der moderne Mensch verschiedene Wesen sind, hat erst das 14. Jahrhundert, die Zeit der Vollreife, in ganzer Schärfe zur Erscheinung gebracht.

Die bewunderte Einheit ist auch nicht ohne Opfer erkauft worden. Sie kam in diesem Falle nur so zustande, daß eine der drei Künste, die man ideell als Schwestern bezeichnet, die andern sich zu Untergebenen machte. Dies war die Architektur. Ihre Suprematie äußert sich nicht nur darin, daß sie genau bestimmt, was und wieviel gemeißelt und gemalt wird und an welchen Orten es seinen Platz findet, sondern auch innerlich werden Malerei und Plastik architektonisiert, d. h. sie bilden nicht frei nach ihren eigenen Formgesetzen, sie müssen fragen: Welchen Gewinn hat von uns die architektonische Gesamterscheinung? Damit ist die

äußere Bedingung zur Erreichung eines Maximums von Monumentalität erfüllt. Die große Form war da, aber sie wurde von keinem gleichgroßen Gefühl erfüllt. Die romanischen Völker vermögen wohl an einer reinen Formenkunst sich zu laben, dem Deutschen ist sie Stein für Brot. Die Selbstgenügsamkeit der Form ließ die darstellenden Künste des 14. Jahrhunderts ebenso, wie wir es an der Architektur gesehen haben, in einen Zustand des Beharrens ausmünden; der bezeichnende Ausdruck einer gesättigten, auf Autorität und Konvention gestellten Kultur.

Von der Architektur diktiert, vollzog sich im Verhältnis der beiden darstellenden Künste untereinander eine Umstellung, welche den Aspekt der Gesamtkunst vollständig veränderte: die Bildhauerkunst wurde über ihr Leistungsvermögen hinaus mit neuen Aufgaben überlastet — der Malerei ging ihr bisher größtes Wirkungsgebiet, die Wandmalerei, verloren. Wird nicht durch diesen zweiten Satz in unsere vorausgeschickte These vom eminent monumentalen Charakter dieser Epoche eine schwere und unbegreifliche Bresche gelegt? Es wäre in der Tat so, wäre nicht für die Wandmalerei ein Ersatz gefunden worden, der von der Architektur aus betrachtet den Verlust mehr als aufwog: die Glasmalerei. So gewiß diese echteste Tochter der Gotik in der Erfüllung bestimmter, wesenhaft zur Malerei gehörender Belange weniger leisten kann als die Wandmalerei, so gewiß ist sie für die Einheit von Malerei und Architektur die höchste Form. Dasselbe bedeutet für die Bildhauerkunst, sowohl im Sinne der Beschränkung als in dem der monumentalen Steigerung, die gotische Bauplastik. Beide, Glasmalerei und Bauplastik, hatten sodann noch ein Zweites zu leisten, das eine alte Forderung war. Die Kirche verlangte von der Kunst von jeher, wie wir wissen, und jetzt nicht weniger als zuvor, die Darstellung eines ungeheuren religiös-lehrhaften Stoffes. Diesen mitzuteilen in der Entwicklung breiter epischer und didaktischer Gedankenreihen, war bis dahin das Vorzugsrecht der Wandmalerei gewesen. Ihre Erbschaft wurde nun unter die Glasmalerei und Bauplastik geteilt. Sodann hat auch die freie Malerei und freie Plastik von dem im 13. Jahrhundert Errungenen sich nicht völlig verdrängen lassen. In dem jetzt schnell an Umfang zunehmenden Schmuck des Altars fanden sie einen Platz, auf den sie ausweichen konnten. Hier rüsteten sie sich in langsamer Selbstbesinnung und Kraftübung zu der Rolle, die ihnen für den Ausgang des Mittelalters vorbehalten war.

Die Wandmalerei.

Warum durch den Sieg des gotischen Stils in der Baukunst, trotz der starken monumentalen Aspiration dieser Zeit, die Wandmalerei vom ersten Platz unter den Gattungen der Malerei auf den letzten zurückgedrängt, ja dem Aussterben nahe gebracht wurde, ist leicht

zu verstehen: ein Baustil, der grundsätzlich der Wand den Abschied gibt, kann kein Interesse an der Wandmalerei haben. Ihr ist gleichsam der Boden unter den Füßen weggezogen; um so restloser, je höher die Gattungsform des in Frage kommenden Gebäudes steht. Man sehe sich im Straßburger, Kölner, Regensburger Dom um, wo wäre hier der geringste Platz für Wandmalerei übrig? Auch die ornamentale Polychromie hat nicht mehr die Bedeutung wie einst im romanischen Stil. Das reiche und feine Spiel der Lichter und Schatten in dem vielgliedrigen Bausystem ruft eine sozusagen indirekte Farbenwirkung hervor, die durch das Hinzutreten der derberen Effekte von Pigmenten gestört werden würde, weshalb die Färbung sich allein auf solche Bauglieder erstrecken konnte, bei denen eine noch schärfere Sonderung erwünscht war, als sie bloß durch den Schattenwurf erreicht werden konnte. Hatten aus dem gleichen Grunde schon die späteren Phasen der griechisch-römischen Architektur die Bemalung stark eingeschränkt, um wieviel mehr traf dies bei der Gotik zu. Im allgemeinen ist anzunehmen, daß sie über die Färbung der Kapitelle und die hochliegenden, für sich allein in der optischen Wirkung nicht mehr völlig deutlichen Rippenprofile nicht hinausgegangen ist. — Um einiges anders lagen die Verhältnisse bei Bauten des reduzierten Systems. Hier blieben in der Tat zwischen den Arkaden und Oberfenstern Flächen übrig, welche die Aufnahme von Gemälden materiell noch zuließen. Doch auch von dieser Möglichkeit wurde kein Gebrauch gemacht. Man erkennt, daß die Gotik aufgehört hatte, in Flächen zu denken. Von allen Ehrenplätzen, zu denen in erster Linie die ruhig ernste Gemäldepracht des romanischen Chors gehört hatte, weggerissen, war die Wandmalerei genötigt, in Nebenkapellen, Turmhallen, Kreuzgängen, einfachen Dorfkirchen ihre Zuflucht zu suchen. In allen diesen Fällen vermochte sie gleichwohl eine wichtige Funktion, die ihr die romanische Kunst zugewiesen hatte, nicht mehr zu erfüllen: sie hatte keinen Anteil am architektonischen Rhythmus. Es sind viel mehr stofflich-illustrative als Form-Bedürfnisse, um derentwillen sie nicht ganz aufgegeben wurde. Unter den negativ wirkenden Momenten endlich noch dieses: wenn eine Kirche Glasgemälde besaß, sah neben ihnen jede Wandmalerei trübe und stumpf aus. — Die Folge von alledem ist, daß die Wandmalerei, ohne zu verschwinden, zu einer Kunstgattung zweiten Ranges herabsank. In bescheideneren Klosterkirchen, vor allem in Dorfkirchen, ist sie bis ans Ende der Gotik fleißig geübt worden. Die in unseren Tagen unter der Tünche nach und nach in Menge an den Tag gezogenen Spuren sind durchschnittlich von geringer Qualität, Arbeiten umherziehender Handwerker, die ihre sorglosen Erfindungen aus Erinnerungen und Entlehnungen verschiedensten Ursprungs schlecht und recht bestritten. Am meisten Eigenart haben die überwiegend ornamentalen Kompositionen mit einge-

streuten figürlichen Szenen (Beispiele: Wienhausen, Bebenhausen). Große, zyklisch zusammenhängende Figurenkompositionen waren nur in einem einzigen Fall noch möglich: in den flachgedeckten gotischen Basiliken, in denen die seitens der Architektur gestellten Bedingungen wesentlich dieselben blieben, wie in der romanischen Kunst. Eine zusammenhängende Gruppe solcher Bauten liegt im oberschwäbischen Gebiet zwischen Bodensee und Donau. Die gut erhaltenen, sehr bedeutenden Langhauszyklen in der Augustinerkirche in Konstanz und der Frauenkirche in Memmingen (beide aus dem 15. Jahrhundert) sind sicher in ihrem Gebiet keine vereinzelten Erscheinungen gewesen. Aber in der großen Masse der in allen Teilen Deutschlands, bis an die Ostsee, zerstreut vorkommenden Reste gotischer Wandmalerei stellen sie durch ihre hohe Qualität Ausnahmen dar. Einiges in den großflächigen Backsteinkirchen des Nordens kann noch hinzugerechnet werden. Die Forschung hat sich mit der ganzen Gattung noch nicht zusammenhängend beschäftigt. Man wird es gerechtfertigt finden, wenn wir von einem näheren Eingehen auf sie absehen. Zur Probe geben wir einige der besten Stücke in Abbildungen (Abb. 411 ff.). Bemerkenswert ist die beträchtliche Verbreitung der Wandmalerei, nicht nur der ornamentalen, sondern auch der figürlichen, in der Profanarchitektur: in Rathäusern, Schlössern und städtischen Patrizierhäusern. Die Gegenstände sind weltlich, Personen und Szenen aus den Ritterromanen, Allegorien, Jagd und Turnier, Erstürmung von Minneburgen, Geschichten von Weiberlist, Tanz und Gesellschaftsspiel, in einem Kaufmannshause in Konstanz Darstellungen aus der Hantierung der Seiden- und Leinwandweberei. Der stoffliche Belang wiegt meistens schwerer als der künstlerische. Die illustrative Erfindungsgabe ist munter und nicht ungelenk. Im ganzen ist doch mehr die Sittengeschichte als die Kunstgeschichte an diesen Sachen interessiert.

Die Glasmalerei.

Sie war für das romanische Kirchengebäude ein Schmuck, für das gotische ist sie eine Notwendigkeit. Dabei ist sie für sich nichts. Sie ist nicht nur mit ihrem materiellen Dasein, sondern mit ihrem tiefsten Wesen an die Architektur gebunden; ja selbst in profane Räume gehört sie eigentlich nicht, nur mit der weltentrückenden Stimmung der Kirchenarchitektur, noch genauer gesagt: der gotischen Kirchenarchitektur, geht sie zusammen. Das Ende des gotischen Kirchenbaus ist auch ihr Ende. Um 1520 bricht sie ab und erlebt nur noch eine kurze Schein- und Nachblüte an der Seite der bürgerlichen Baukunst. Ferner ist sie eine Kunst des Nordens. Die italienische Gotik hat mit ihr nie rechte Freundschaft geschlossen, und auch die südfranzösische nicht, es wäre denn dort, wo sie unter der Botmäßigkeit des Nordens stand. Was sie aber dem Norden,

auch den Deutschen bedeutete, ersieht man allein schon aus der ungeheuren Summe der Kosten, des Fleißes und des Talentes, die für sie aufgewendet wurden. (Es wäre möglich, daß an manchem gotischen Chor die Verglasung mehr gekostet hat als das Steinwerk.)

Das im System liegende Übermaß der Ansprüche in den genannten drei Punkten führte dahin, daß doch nur wenige Kirchen es bis zur Vollständigkeit ihrer Glasfensterausstattung gebracht haben; womit es nicht anders war als mit dem Unvollendetbleiben so vieler Türme. So ist eben das Mittelalter: von seinen idealen Forderungen läßt es sich nicht abschrecken, auch wo es durch hundert Erfahrungen weiß, daß die Ausführung fast immer auf halbem Wege liegenbleibt. Und doch werden in der Glasmalerei Lücken (und wäre es eine so kleine, wie ein geöffnetes Klappfenster) peinlicher empfunden als andere Unvollständigkeiten.

Der Architektur brachte sie als erstes (womit wir auf früher Besprochenes zurückweisen) die Beruhigung des Raumeindrucks. Sie gab die optische Wiederherstellung der struktiv aufgelösten Wandfläche. Doch gab sie noch mehr. Sie machte das Farbenerlebnis zum Begleiter architektonischer Eindrücke in einer Stärke, die kein anderer Baustil zu erreichen je versucht hat, wie wohl auch keiner eine solche Bundesgenossin ertragen würde. Vielleicht sind wir modernen Menschen nicht mehr ganz imstande, die intensive Lust, die sie denen des 13. und 14. Jahrhunderts bereitete, völlig nachzuempfinden: die Lust an der Farbe als solcher, der reinen, elementaren, mit dem Sonnenstrahl vermählten und so zu einer Wirkung hinaufgesteigerten, mit der verglichen jedes auf Stein oder Holz aufgetragene, das Licht nicht durchlassende, sondern zurückwerfende Pigment matt und dumpf erscheint. Es sind Farben nicht von dieser Welt, und darum im höchsten Einklang mit einer die Vorstellung auf überwirkliche Kräfte hinleitenden Architektur. Das Übernatürliche wird einleuchtend im buchstäblichen Sinne des Wortes.

»Der gotische Innenraum (sagt der dänische Kunstschriftsteller Julius Lange) will eine Welt für sich sein. Im selben Augenblick, wo man seine Schwelle übertritt, soll man die Welt, die vom klaren, natürlichen Sonnenlicht bestrahlt wird und in der die Arbeit des Tages sich abspielt, vollständig draußen lassen. Man will nicht einmal durch ein Fenster Aussicht auf den blauen Himmel haben, denn der Himmel ist zwar nicht irdisch, aber doch natürlich. . . . Das bemalte Glas ruft eine leichte, milde, farbenreiche Dämmerung hervor, die den Eindruck der Wirklichkeit dämpft, auch wenn man nicht zu den Scheiben emporblickt. Die Gegenstände im Raume, die Formen der Architektur oder lebendiger Menschen, die sich drinnen bewegen, treten nicht so körperlich, handgreiflich in dieser Beleuchtung hervor. . . . Besonders gegen Abend ist die Wirkung ergreifend. Da wird die Dämmerung immer stärker und stärker, während die Glasmalereien oben, indem sie die letzten Strahlen

des Lichtes von außen fangen und behalten, an Licht- und Farbenstärke zunehmen *. Alle Farben singen und jubeln und schluchzen. Das ist in Wahrheit ‚eine andere Welt'. . . . Bei ihrer täglichen Wanderung über den Himmel spielt die Sonne auf den farbigen Fensterscheiben wie auf einem Instrument: während einige in der heißesten, feurigsten Pracht, dem mächtigsten Fortissimo von Farbe erstrahlen, stehen andere, namentlich auf der Nordseite, kühler und gedämpfter. . . . Ja, die Glasmalerei redet eine ganz andere Sprache, als man auf Erden gelernt zu haben glaubt, eine Art himmlisches Chaldäisch, — eine der Sprachen, die den Aposteln eingegeben wurden, wenn sie mit Zungen redeten.«

Ihre Hauptzwecke hätte die Glasmalerei ganz wohl durch bloß ornamentale Muster erreichen können (worauf sie in bestimmten Schulen sich auch beschränkte). Im allgemeinen aber hat sie auf figürliche und szenische Darstellungen keineswegs verzichten wollen. Das Bedürfnis des Mittelalters nach gegenständlicher Bedeutsamkeit der Kunst ist uns hinlänglich bekannt. Die von der Architektur durch äußerste Beschränkung der Wandmalerei geschlagene Lücke mußte an anderer Stelle wieder ausgeglichen werden. Aber die Schemata der Wandmalerei ließen sich nicht einfach auf Glasmalerei übertragen. Alles kam darauf an, die Zeichnung so zu gestalten, daß sie die Schönfarbigkeit nicht beeinträchtigte. Das war so lange gewährleistet, als das Hauptgewicht auf den Umriß gelegt wurde, welcher, da er zugleich Farbgrenze war, womöglich mit den die Glasstückchen zusammenhaltenden Bleiruten sich zu decken hatte. Was außerdem noch an inneren Linien oder leichter Schattenmodellierung nötig war, wurde mit Schlaglot schwarz aufgesetzt. Die Farben stehen somit ohne Übergänge, in einfacher Koordination, nebeneinander. Gute Verteilung derselben im ornamentalen Sinne war Bedingung der Komposition. Ein solches Fenster hat also zwei heterogene Aufgaben zu vereinigen: für den ersten, zusammenfassenden Blick ist es nichts als ein bunter Teppich, auf die einzelnen Felder angesehen ein Zyklus von Historien. — In dem hier geschilderten, streng gebundenen Darstellungsprinzip folgen sich, durch die Jahrhundertwende scharf getrennt, zwei sehr verschiedene Stilarten. Die des 13. Jahrhunderts steht noch in Fühlung mit der Wandmalerei, die des 14. kehrt dieser plötzlich den Rücken und wird gemalte Architektur: ein Phantasiegebäude mit Hallen und Arkaden, Spitzgiebeln und Fialen, Tabernakeln und Strebebögen wird hingestellt, und darin zerstreuen sich statuarisch behandelte Einzelfiguren; kein Ornament; die Architekturen phantastisch ersonnen, aber nicht malerisch, vielmehr in der Vortragsart geometrischer Baurisse; in der Farbe goldgelb und silbergrau, der Hintergrund in starkfarbiger,

* Noch schöner, erinnere ich mich, das Phänomen — im Straßburger Münster wie oft! — in winterlicher Morgenstunde erlebt zu haben, die ja auch den stärksten Besuch der Kirchen aufweist.

teppichartiger Musterung. Die strengste und großartigste Repräsentation dieses Stils gibt der Chor des Kölner Doms, wo die Stiftungen 1317, das Jahr vor Beendigung der Bauarbeit, begannen. Um dieselbe Zeit findet er sich im Elsaß, und bald sind Schwaben und die Schweiz mit ihm erfüllt. Der Anstoß war zweifellos von Frankreich gekommen. — Diese Richtung konnte aber das Volk nicht befriedigen. Dasselbe wollte menschliches Geschehen, nicht immer Form und nur Form. So ließ sich das Historienfenster (das wir schon im 13. Jahrhundert kennengelernt haben, Bd. I, Abb. 392) nicht unterdrücken und hatte schon um die Mitte des Jahrhunderts wieder die Oberhand. Die Architekturzeichnung aber, als Rahmung und Krönung fortdauernd geschätzt, suchte sich durch eine primitive perspektivische Darstellung und durch Einführung einer halb durchsichtigen Schmelzfarbe, mit der leichte, graue Halbschatten angegeben wurden, interessanter zu machen, womit denn freilich das reine Flächenprinzip der klassischen Epoche schon durchbrochen war. Beide Neuerungen finden sich an den zwei riesigsten Glasfenstern des Mittelalters, dem Westfenster in Altenberg bei Köln, begonnen um 1380, und dem gleichzeitigen des Hermann von Münster an der Fassade der Kathedrale von Metz. Im übrigen ist ihre Komposition noch streng architektonisch. — Die langen, historischen Reihen eingänglich zu betrachten, fehlt es uns heute meistens an Geduld und guten Augen. Eine mäßige Zahl von Stichproben genügt, um uns davon zu überzeugen, daß es auf die Glasmaler ein falsches Licht wirft, wenn man sie unter die Kunstgewerbler setzt: sie haben ihre Inventionen keineswegs mit Brosamen von fremdem Tisch bestritten, vielmehr waren sie in ihrer klaren, eindringlichen, in gutem Gleichgewicht aufgebauten Erzählungskunst dem Durchschnitt der damaligen Wandmaler überlegen. Sie hatten über die besten Talente zu verfügen.

Die Bauplastik.

Die plastische Darstellungsart hat zum Wesen die Isolierung. Sie sieht die Körper außer Beziehung zum natürlichen Raum und zu den andern in diesem enthaltenen Phänomenen. Aber nicht gegen ihr Wesen ist es, wenn die Kunst ihr eine besondere, in gewissem Sinn unwirkliche Umwelt schafft, d. i. sie in die Architektur einbezieht. Wenn die Griechen Statuen unter freiem Himmel aufstellten, geschah es auf einem Platz mit festen Richtungsachsen, meist wohl auch mit architektonischem Hintergrund. Eine in diesem Sinn freie Statuarik kannte die Gotik nicht, nur eine dem Bauwerk unmittelbar angegliederte. Es wird lehrreich sein, den Vergleich noch weiter fortzusetzen. Dabei zeigt sich, daß die gotische Bauplastik eine wesentlich andere Funktion hat als die griechische. Am Tempel beschränkte sie sich auf die struktiv nicht beanspruchten Teile,

den Giebel, die Metopen, die Friese, und nimmt hier Reliefform an; denn auch die Giebelkompositionen, wenn auch in der Werkform rundplastisch, bleiben in der Idee Reliefs. Statuen kennt die Außenarchitektur der Tempel nur in dem Ausnahmefall der Karyatiden. Im gotischen System ist das Relief auf die Bogenfelder der Portale beschränkt; dafür gibt es an großen Kathedralen ein ganzes Heer von Statuen. Sie sind Begleiter aktiver Strukturglieder; doch wohl bemerkt: Begleiter; eine unmittelbare Leistung als Lastträger, wie die Karyatide, wird ihnen nicht zugemutet *. Hierin enthüllt sich ein tiefgehender Unterschied: die griechische Statue ist statisch, die gotische dynamisch aufgefaßt. Es ist derselbe Unterschied, wie zwischen der dorischen Säule und dem gotischen Pfeiler. Der dynamische Charakter der gotischen Statue ist aber nicht so zu nehmen, als ob für unsere Vorstellung bewegende Kräfte von ihr auf das Gebäude übergingen; vielmehr ist es der in den architektonischen Gliedern aufsteigende Bewegungsstrom, der die plastischen Gestalten mitreißt. Die starke Ausbiegung derselben bedeutet nicht eigene Kraftanstrengung, vielmehr ein passives Hingegebensein an Gewalten außer ihr; die gotische Statue steht nicht, sondern eigentlich schwebt sie; der gotische Kontraposto ist widernatürlich, er weiß nichts von dem Mechanismus der Glieder und Gelenke, er ist mit seinen Bogenlinien nur ein mitklingender Ton »im Choral« der rhythmisch bewegten Baumasse, Symbol einer als überirdisch empfundenen Schönheit, zurücklassend alle irdische Schwere; im Grunde gar nicht mehr Plastik, sondern eine Musik schwingender Linien. Wieviel näher der antiken Auffassung hatten die Naumburger Statuen gestanden!

Bei der Wahl des Aufstellungsortes hat der Bildhauer nicht im geringsten mitzusprechen. Aus dem Grundriß und Aufriß einer gotischen Kirche kann man schon vorausberechnen, wieviel große Statuen sie im Mindestmaß nötig hatte: soviel an den Portalgewänden, soviel an den Galerien, soviel an den Strebepfeilern; dazu eine unbegrenzte Zahl kleiner Figuren in rein dekorativer Verwendung. Am Straßburger Münster sind in der Französischen Revolution 235 Statuen in Stücke geschlagen worden. Freilich gab es auch sehr bedeutende Kirchen, die auf Außenplastik ganz verzichteten — so die glänzende Katharinenkirche in Oppenheim, so die älteren Teile des Kölner und des Regensburger Doms. Im ganzen war doch das Begehren nach plastischem Schmuck nicht zurückzudämmen, obschon die verfügbaren Arbeitskräfte damit nicht gleichen Schritt hielten. Nur zu oft sehen wir schöne Entwürfe von tölpelhaften Händen ausgeführt, und häufig deuten leergebliebene Nischen mit Konsolen und Baldachinen auf ein Programm des Architekten, zu dessen Ausführung

* Nur im 13. Jahrhundert kommt an Zierarchitekturen, besonders Lettnern, dergleichen vorübergehend vor (Bd. I, Abb. 479).

er keine Bildhauer finden konnte. Die Zeit der doktrinären Gotik war mit ihren Ansprüchen zuweilen ganz maßlos. Während z. B. am Straßburger Münster die Tabernakelaufsätze des Strebewerkes sich mit 3 Statuen begnügten, waren an den 16 architektonisch weit unbedeutenderen Pfeilern des Chors der Sebalduskirche in Nürnberg für jeden 9 (in zwei Etagen) vorgesehen. Wer kann gegenüber solchen Mengen aufmerksam bleiben? Außerdem wird vieles so weit in die Höhe gerückt, daß nur noch eine grob dekorative Behandlung eine Wirkung ergeben kann. Die besten Qualitäten sammeln sich am Portal. Und wenn auch sonst Beschränkung des Programms eintreten mußte, mindestens den Besitz von Portalstatuen haben viele Kirchen erreicht. So prächtig und reizvoll das gotische Portal als Gesamterscheinung ist, für die Plastik war die Verdrängung der deutschen Fassung (Goldene Pforte in Freiberg, Fürstenportal in Bamberg) durch das hochgotisch-französische ein zweifelhafter Gewinn. (Vgl. Bd. I, Abb. 301 und Bd. II, Abb. 98.) Dort eine von künstlerischer Weisheit gelenkte Ökonomie, hier eine beklemmende Überfüllung. Am Gewände: dort ein Alternieren glatter Säulen mit Statuen, hier nur noch Statuen. An der Archivolte: dort in gleicher Weise Wechsel glatter mit skulpierten Bogenläufen, hier ein Gedränge kleiner Grüppchen, deren oft schöne Erfindung kaum noch beachtet werden kann (am Straßburger Mittelportal 72 an der Zahl!). Am Tympanon: dort eine einheitliche Komposition, hier Aufteilung des Feldes in mehrere horizontale von den Bogenlinien häßlich überschnittene Streifen. — Alles in allem: das gotische System wurde der Plastik zu einem Prokrustesbett, nach dessen Form sie sich abwechselnd dehnen und zusammenziehen mußte, Erdrückung der Kunst durch die Routine war auf die Dauer unvermeidlich. Und doch erstaunen wir, wie oft uns die Photographie mit geistvollen Einzelheiten bekanntmacht, die am Original unbeachtet bleiben, weil sie durch ihren ungünstigen Platz beeinträchtigt oder von der Überfülle verschlungen werden.

Im ganzen besteht kein Zweifel, daß der Grund zum plastischen Stil der Gotik in Frankreich gelegt war. Den französischen Einfluß nach Umfang und Tiefe genau zu bestimmen, bleibt eine schwer zu lösende Aufgabe. Hier, wie in jedem ähnlichen Falle, gilt es doch, daß im »Stil« noch lange nicht das Ganze der künstlerischen Leistung aufgeht. Wie man auf dem Gebiet der Sprache zwischen Fremdwörtern und Lehnwörtern unterscheidet, muß es auch hier geschehen. Wir wissen, daß diesem Zeitalter nichts mehr anlag, als Ausgleichung der nationalen Formensprachen. Damit ist über den nationalen Gehalt der Kunst noch nicht das letzte Wort gesagt. Es bleibt ein großer Unterschied, ob eine bestimmte Stilform von einem Franzosen oder einem Deutschen gehand-

habt wird. Stellen wir dann die bestimmte Frage, bei welchen und wie vielen deutschen Bildhauern es sich wirklich nachweisen lasse, daß sie in Frankreich selbst ihre Schule durchgemacht haben: so kommen wir bei der Antwort über ungefähre Wahrscheinlichkeit des Ja oder Nein selten hinaus. Bis zum Schluß des 13. Jahrhunderts scheinen nicht ganz wenige deutsche Bildhauer — naturgemäß am häufigsten im Westen — diesen Weg gegangen zu sein. Seit 1300 nimmt ihre Zahl ab. Nach 1330 läßt sich der Fall kaum noch nachweisen. Dieselben Gründe, weshalb bei den Bauleuten das Wandern nach Frankreich immer seltener wurde, nämlich daß dort die Bautätigkeit versiegte, gilt auch hier. Reine Studienreisen im modernen Sinne sind eine recht unwahrscheinliche Sache. Allein es gab für den französischen Einfluß auch noch andere, im einzelnen Falle beinahe immer der Beobachtung entzogene Zugangswege. Sicher ist, daß der Import französischer Elfenbeine und anderer Werke der Kleinkunst niemals so im Schwange gewesen ist, wie in der letzten Zeit des 13., der ersten des 14. Jahrhunderts. Ferner hatte sich in den Bauhütten in Form von Mustervorlagen, Zeichnungen, vermutlich auch kleinen, plastischen Modellen ein Studienmaterial angesammelt, das auch von denen benutzt wurde, die Frankreich aus eigener Anschauung nicht kannten. Als Quellen zweiter Ordnung sind jedenfalls auch die Wandgemälde und Glasgemälde anzusehen; zwischen ihnen und der Plastik, besonders der Reliefplastik, fand ein lebhafter Austausch der Motive und Formtypen statt. Soweit die direkten Einflüsse. Zu den indirekten sind obenan die Einwirkungen der Architektur zu rechnen, welche mit Notwendigkeit in Deutschland ähnliche Folgen wie in Frankreich erzeugten: jene das ganze Formenwesen durchdringende »gotische« Grundstimmung. Hierher gehört ferner alles, was in der Kunst auf Konvention und Mode beruht. Daß in der Kunst des 14. Jahrhunderts dieser psychologische Faktor soviel Raum gewann, ist die natürliche Folge ihres epigonenhaften Charakters. Die französische Mode behielt ihre Anziehungskraft so lange, als die aristokratischen Gesellschaftselemente den Ton angaben; mit dem Niedergang der letzteren verlor sie sich. Sie hatte aber lange genug geherrscht, um als diffuses Element der allgemeinen Luft sich mitzuteilen und von ihr weitergetragen zu werden. Es bildete sich unter Mittätigkeit aller Völker eine europäische Gemeinsprache heraus, deren französischer Kern nicht mehr als solcher zum Bewußtsein kam. Wir wissen, daß selbst Künstler von dem hohen Eigengewicht der Pisani in Toskana diesem internationalen Zug sich anbequemten. An sie reichen die deutschen Bildhauer dieses Jahrhunderts nicht heran. Dennoch haben auch sie durch den Gebrauch des fremden Stilmaterials von ihrem Eigenen weniger verloren, als es auf den ersten Blick scheinen möchte. Gilt es doch für alle Zeiten: daß stilistische Abhängigkeit nicht ohne weiteres Verlust der geistigen Selbständigkeit bedeutet.

Die Nachblüte der Bauplastik im späten 13. Jahrhundert.

Die Generation von 1270—1300 ist mit der vorangehenden durch keine engere Schulüberlieferung verbunden. Offenbar war sie mit der französischen Kunst erneut in Berührung gekommen, und zwar an so vielen Stellen, daß genauere Lokalisierungen selten möglich werden. Auf ihr künstlerisches Wissen und ihre freie und meisterliche Beherrschung des Metiers angesehen, ist sie die glänzendste unseres Mittelalters. Ihre Geistigkeit ist aber durchaus anders beschaffen als die des heroischen Zeitalters der deutschen Plastik in der letzten Stauferzeit. Dieses hatte mit starkem Bemühen von den westlichen Nachbarn gelernt, was in der Kunst lernbar ist, doch immer deutsch bleibend im Kern seines Empfindens, im leidenschaftlichen Ernst. Die neue Generation gab sich schmiegsamer dem französischen Wesen hin: sie wurde geistreich und elegant, äußerlich lebhaft, innerlich kühler.

Die andauernd tätigste Schule war die Straßburger. Am Münster sind die Bildhauer von der Mitte des 13. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, mit Unterbrechung durch den Brand von 1298, fortgesetzt beschäftigt gewesen. In der Revolutionszeit erließ der französische Konvent den Befehl: *abattre toutes les statues*! Ihn auszuführen, war eine mühevolle Arbeit. Als das Zerstörungswerk abgebrochen wurde, waren laut amtlichem Protokoll 235 Statuen (wobei auch die kleinen, dekorativen Figuren mitgerechnet sein mögen) zertrümmert. Immerhin ist so viel übriggeblieben, daß wir glauben dürfen, die Abfolge der Stilphasen in den wesentlichen Zügen noch vor uns zu haben. Wie sich zeigt, handelt es sich dabei nicht um reine Evolutionsvorgänge, sondern um sprungweise eintretende Veränderungen, die ohne Dazwischenkunft fremder, d. h. französischer Einflüsse nicht wohl zu denken sind. Die Werkstatt des Ekklesiameisters hat sich gegen 1260 aufgelöst. Letzte, schon ziemlich verwahrloste Nachzügler aus ihr arbeiteten an den Strebepfeilern der Ostjoche. In der deutschen Überlieferung, die darin von der französischen sich unterscheidet, lag es, den Binnenraum nicht ohne plastischen Schmuck zu lassen. Manches davon ist offenbar verschwunden. Erhalten haben sich die Reliefs in den Zwickeln des Triforiums (an derselben Stelle waren noch in Limburg a. d. L. Gemälde angebracht gewesen). Es sind gleichsam Randzeichnungen, ohne inneren Zusammenhang, meist weltlichen Inhalts (z. B. ein Fischmann eine Nixe haschend), in einem trefflich reliefmäßigen Stil flott und skizzenhaft hingeworfen. Einige tragen, den volkstümlichen Charakter dieser Arbeiten bekräftigend, deutsche Inschriften. Von denselben Steinmetzen dürften die köstlichen tutenden Nachtwächter auf den Fialenspitzen des Strebewerks herrühren. Merkwürdig hier, wieviel Würde das 13. Jahrhundert selbst im Humor bewahrt. Ganz andere Geister tauchen auf an dem Lettner,

mit dem der zweite Langhausmeister um 1275 seine Arbeit abschloß. Der Lettner wurde 1680 von den Franzosen abgetragen, die von dem sorgsamen Münsterbaumeister beiseitegestellten Statuen haben sich vor einigen Jahren wiedergefunden. Standen die Triforienreliefs noch in der deutsch-romanischen Tradition, so sehen wir hier die reine Pariser Schule. Französische Forscher, mit denen wir darüber sprachen (als solche Unterhaltungen noch möglich waren), versicherten indes, daß die Hand keine französische sei. — Nun kam, um 1300, die Westfassade an die Reihe. Sie ist die erste und freilich auch letzte in Deutschland, an der es gewagt wurde, das plastische Programm der großen französischen Kathedralen in vollem Umfang aufzunehmen. Vor großen Entwürfen nicht zurückzuschrecken, auch wenn die Mittel zur Ausführung nicht sicher übersehbar sind, lag in dem noch immer jugendlich wagemutigen Sinn dieser Zeit. In Straßburg verhielt es sich anders. Hier war für alles vorgesorgt. Nicht ein Versiegen der Geld- und Urteilskräfte stellte das Unternehmen vorzeitig still, sondern der im architekturgeschichtlichen Kapitel schon besprochene große Brand des Jahres 1298. In den Jahren vor dieser Katastrophe war in der Bildhauerwerkstatt der Straßburger Bauhütte eine ganz ungewöhnlich große Menge tüchtiger und homogen geschulter Arbeitskräfte versammelt. Die drei Portale waren nahezu fertig, als der Brand ausbrach und die Werkstatt sich auflöste. Durch die Fülle der über sie ausgebreiteten Gegenstände mußte selbst der stärkste Stoffhunger sich befriedigt finden. Sie bilden einen einheitlichen Gedankenkomplex. So theologisch gedacht er ist, wendet er sich doch ans Volk und konnte von diesem verstanden werden. Es sind dieselben Szenen und Figuren, die alljährlich zu Weihnachten und Ostern auf der geistlichen Schaubühne zu sehen waren. Dies monumentale Bilderbuch ist von links nach rechts abzulesen. Es folgen sich auf den drei Bogenfeldern: die Kindheitsgeschichte des Heilands, seine Passion, sein letztes Gericht über die Menschheit. In den umrahmenden Archivolten (allein am Mittelportal sind es 75 Figuren oder Grüppchen) sehen wir den heilsgeschichtlichen Faden weiter ausgesponnen, rückwärts bis zur Schöpfung, vorwärts bis in die Apostel- und Märtyrergeschichte. Die großen Statuenreihen an den Gewänden stellen dar: links die Tugenden im Kampfe gegen die Laster, in der Mitte Propheten, rechts die klugen und törichten Jungfrauen nach der Parabel des Evangeliums. Schon der sehr ehrenvolle Platz, den die allegorischen Gestalten zwischen den biblisch-historischen erhalten haben, sagt uns, daß sie nicht Lückenbüßer sind. Sie rufen dem Kirchenbesucher mit lauter Stimme entgegen, daß das Leben des Menschen ein Kampf gegen die Versuchung des Bösen ist, und sogleich wird ihm gezeigt, wo er Hilfe und Erlösung zu suchen hat. In Predigt und Schauspiel oft durchgesprochen, war dies jedermann verständlich. Die in der Revolution zerstörten Teile wurden

im vorigen Jahrhundert wieder ergänzt und kommen für uns nicht weiter in Betracht; die geretteten Originalarbeiten sind (außer Teilen des mittleren Tympanons) die großen Gewändstatuen, von denen wir aber die Prophetenreihe vorläufig aus der Betrachtung ausscheiden, da sie erst ein paar Jahrzehnte nach dem Brande entstanden ist. Auf einen Versuch, die einzelnen Hände zu unterscheiden, wollen wir uns nicht einlassen. Es genüge zu sagen, daß augenscheinlich zwei leitende Meister, von denen jeder ein Portal übernommen hatte, tätig waren. Wenn auch individuell wohl unterscheidbar, stehen sie stilistisch einander nahe genug. Die Verschmelzung französischer Schule und deutscher Rasse nimmt bei ihnen eine so persönliche Form an, daß auch der scharfsinnigste Beobachter die Elemente nicht wird scheiden können. Wer unmittelbar vorher die Werke des Ekklesiameisters gesehen hat, fühlt sich von der Plastik des Westportals erkältet, trotz ihrer äußerlich größeren Naturwahrheit. Um nicht ungerecht zu werden, müssen wir uns sagen, daß erst für diese jüngere Generation der Konflikt zwischen Plastik und Architektur akut geworden war. Am deutlichsten ist das am Portal der Tugendallegorien (Abb. 222). Die Plastik wollte einer jeden ihrer Gestalten ein erhöhtes und besonderes Leben gewähren, was sie durch differenzierte Bewegung zu erreichen hoffte, ohne doch über einen hinlänglichen Bewegungsraum zu verfügen. Es ist bezeichnend, daß die isoliert aufgestellten Gipsabgüsse, zum Teil wenigstens, besser wirken als die Originale. Der Meister des zweiten Portals hatte den Vorteil, schon die Charaktere selbst in Kontrast setzen zu können. Den vom himmlischen Bräutigam angeführten klugen Jungfrauen werden die törichten gegenübergestellt (Abb. 224). An ihrer Spitze steht die aus der lehrhaften Dichtung wohlbekannte Personifikation der Welt, hier männlichen Geschlechts, Satan als modisch gekleideter Jüngling, den Apfel, das alte Symbol der Verführung, den Mädchen entgegenhaltend, während auf seinem von Würmern und Kröten überkrochenen Rücken, durch einen Spalt im Mantel sichtbar werdend, Verwesung uns anstarrt. Ihm tänzelt mit albernem Lächeln die verführte Törin entgegen; sie lüftet gefällig ihr Obergewand, der Gürtel ist schon gefallen, die Lampe liegt auf der Erde. Wahrhaft schön ist die dritte Figur, ein Bild innerlichster Erschütterung und Reue. Und der letzten scheint vor sich selbst zu schaudern. Die andere Seite, die der klugen Jungfrauen, mag den Künstler einigermaßen gelangweilt haben; er verliert sich in gesuchten Draperiemotiven; aber die Köpfe besitzen eine noch nicht erreichte Feinheit der plastischen Struktur (Abb. 225). — Großen Beifall bei den Zeitgenossen fanden, nach dem weittragenden Widerhall, den sie hervorriefen, zu urteilen, die drei, hier zum ersten Male nach französischer Weise in viele Streifen geteilten Tympanonreliefs. Sie verdienten ihn sich durch die Lebendigkeit und vielleicht noch mehr durch die Fülle der Erzählung. Einiger-

maßen erhalten hat sich das mittlere, die beiden andern sind in der Revolution zerschlagen. — Noch eine Arbeit der ersten Periode, wenn auch erst später versetzt, sind die Figurenfriese am Abschluß der ersten Turmgeschosse: an der Südseite Kämpfe von Dämonen und Menschen, Darstellungen menschlicher Leidenschaften, Würfelspiel, Mann und Weib; an der Nordseite symbolische Tierbilder nach den vielgelesenen, christlich-erbaulich ausgedeuteten Geschichten des Physiologus. Stilistisch sind die Friesbilder von der Portalplastik durchaus verschieden, eher eine Weiterbildung des Stils der Triforienreliefs, und noch frischer und drastischer zugreifend (Abb. 223). — Im übrigen ist alles, was zum Fassadenschmuck geschaffen wurde, zerstört. Die großen Reiterstandbilder sollen nach einer alten (aber nicht gleichzeitigen) Quelle 1291 aufgestellt worden sein. Inhaltlich sind sie eine Ergänzung zu den Kaiserbildern in der Glasmalerei des nördlichen Seitenschiffs.

In enger Beziehung zur Straßburger Werkstatt steht die Freiburger. Sie hat nicht, wie jene, nach einem großen, einheitlichen Programm ihre Arbeit begonnen, sondern nach und nach über die Gebäude sie ausgedehnt. Das Wichtigste sind die Skulpturen der Vorhalle. Über sie gibt es eine ganze Literatur mit weit auseinandergehenden Meinungen. Ich will nur die meinige, ohne mich hier in eine Diskussion verstricken zu lassen, kurz vortragen. Mir ist es aus dreifacher Übereinstimmung der baugeschichtlichen, stilistischen und ikonographischen Präzedenzien nicht zweifelhaft, daß die Skulpturen der Freiburger Vorhalle durch eine vielköpfige Künstlergesellschaft zustande gebracht sind, deren Leiter vorher am Straßburger Weltgerichtsportal mitgearbeitet hatte. Erkennt man dies Verhältnis an, so lösen sich die vielbegrübelten »Rätsel« ohne Mühe. Die meisten Autoren — nur der unbefangene und geistvolle Franz Kugler machte eine Ausnahme — sind von der vorgefaßten Meinung ausgegangen, als sei in diesen Zyklus eine abgründige Gedankentiefe hineingeheimnißt. Der Geist des Albertus Magnus wurde zitiert und, als dies sich als grober Anachronismus erwies, zum mindesten eine Kommission gelehrter Dominikaner — obschon diese ihre eigenen Kirchen fast bildlos zu bauen pflegten. Die Sache liegt viel einfacher. Der Verfasser des Programms hat den ikonographischen Inhalt der drei Straßburger Portale auf die einzige Vorhalle im Auszug zusammengepreßt, ja noch einige Erinnerungen vom Südportal hinzugenommen. Er befand sich aber in der unbequemen Lage, daß er die Arkaturen an den Wänden der Vorhalle, in denen der Portalzyklus sich fortsetzen sollte, fertig vorfand: die zwischen die Spitzgiebel eingeklemmten Statuenkonsolen und damit die Statuen selbst sind offenbar (was man bisher, scheint es, übersehen hat) ein späterer Zusatz. Die Zahl der auszufüllenden Plätze war also gegeben, keineswegs aber deckte sie sich mit der unterzubringenden Kopfzahl. Wir wollen die Schilderung so kurz

wie möglich fassen. Das Tympanon des Portals, in 5 Reihen geteilt, gibt eine ungeschickte Vermengung des Lebens Jesu und des Jüngsten Gerichts, d. h. es komprimiert die drei Straßburger Bogenfelder in eins. Am Gewände links die Könige aus Morgenland und Ekklesia, rechts Marias Besuch bei Elisabeth und die Synagoge. An der Südwand, über der Arkatur, zunächst die fünf törichten Jungfrauen. Die klugen stehen aber nicht ihnen gegenüber, sondern in der Diagonale an der Nordwand; und der Verführer steht nicht bei den törichten, sondern weit von ihnen getrennt neben dem äußeren Eingang. Ferner: für die Reihe der freien Künste reichte der Platz nicht aus, so muß sie mit einem Knick an die Westwand herübergezogen werden. Und so fort. Wer hierin einen »der durchdachtesten und geistvollsten Zyklen des Mittelalters« erkennen will, tut dem Mittelalter arges Unrecht. Die groben Unstimmigkeiten erklären sich vielmehr so, daß dem ungelehrten Meister an der ikonographisch richtigen Ordnung wenig gelegen war. Im früheren Mittelalter, als noch die Geistlichen in der Kunst ihre Hand hatten, wäre dergleichen nicht vorgekommen. Geben wir es also auf, bewundern zu wollen, was nicht zu bewundern ist. Die künstlerische Leistung für sich bietet des Erfreulichen genug, wenn auch mit Unterschied. Allen übrigen Figuren überlegen sind die der Südseite, die törichten Jungfrauen und die Allegorien der sieben Künste. Ein augenfälliger Vorzug vor der Straßburger Anordnung ist die Aufstellung vor einem ruhigen Wandhintergrunde und in hinlänglich isolierenden Abständen. Wir sehen keine forcierten Motive; die Haltung verbindet Schwung mit zarter Anmut, die Körperbildung und Gewandung ist unmanieriert (was sie in Straßburg nicht war) und die Technik sorgfältig ohne virtuosenhaften Glanz. Dagegen geraten die Figuren der andern Seite und die des Portals schon ins Trockne und Konventionelle. Für die Chronologie ist maßgebend, daß die Straßburger Seitenportale bekannt waren, das dortige Mittelportal noch nicht. Die Ausführung wird also wahrscheinlich nach dem viele Hände beschäftigungslos machenden Straßburger Brande von 1298 begonnen und etwa ein Jahrzehnt in das nächste Jahrhundert sich hingezogen haben. — Eine andere Schule besorgte (oder hatte schon vorher besorgt?) die Ausschmückung der Außenseite des Turmunterbaus: über dem Eingangsbogen die Krönung Marias, an den Strebepfeilern sitzende Fürsten (Abb. 226, 227). Im zyklischen Zusammenhang könnten sie als Vorfahren Marias gedeutet werden. Allein bestimmte Anzeichen weisen darauf, daß es Stifterfiguren sind, eine Repräsentation des Geschlechts der Zähringer, vergleichbar also dem Naumburger Zyklus. Es sind sehr ausgezeichnete Arbeiten und von wesentlich deutscher Tradition. Nur dekorativ zu werten die Figuren der Strebepfeiler, vergröberte Nachklänge französischer Erinnerungen. Das letzte Zeugnis eines wiederum engen Zusammenhanges mit Straßburg ist

das hl. Grab — von dem an späterer Stelle eingehend zu sprechen sein wird.

Straßburger Ausstrahlungen finden sich dann noch in der Stiftskirche von Wimpfen und am Südportal des Wormser Doms. Es sind recht grobschlächtige Arbeiten.

Eine größere und wahrscheinlich ausgezeichnete Tätigkeit scheint im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts Mainz entfaltet zu haben, doch sind davon nur spärliche Reste erhalten, darunter eine von dem abgebrochenen Portal der Augustinerkirche stammende, jetzt an einem Privathause in der Fuststraße aufgestellte Madonna, die zum Edelsten gehört, was wir aus der frühgotischen Zeit besitzen. Nur im Vorübergehen nennen wir das Südportal in Wetzlar und den Lettner in Gelnhausen. In Bamberg und Naumburg hat die große Zeit nur spärliche und schwache Nachzügler gefunden. Wertvoller, von Naumburg abgeleitet, sind die Standbilder im Dom von Meißen. Und so ließe sich aus Hessen, Thüringen, Sachsen, Westfalen noch manches Beachtenswerte zusammenlesen. Arbeiten wirklich ersten Ranges finden wir erst in Magdeburg: die zehn klugen und törichten Jungfrauen im Paradiesportal des Doms (Abb. 220). Sie sind das Frischeste und Lebensvollste, was die Nachblüte hervorgebracht hat. Leider läßt sich die Entstehungszeit, die gerade hier von besonderem Interesse wäre, nicht ins reine bringen: die Stilerscheinung deutet auf einen jüngeren Zeitgenossen des großen Naumburger Meisters, etwa um 1270, gewisse äußere Begleitumstände aber auf das Ende des Jahrhunderts. Im letzteren Fall hätte sich, was an sich nicht unglaubwürdig wäre, der alte Stil hier im Osten länger gehalten. Allein es ist keineswegs gewiß, daß der Meister ein Sachse war. Die einzige, verhältnismäßig nahe Analogie zu seiner Kunstweise bietet die obengenannte Madonna in Mainz (Abb. 218), welche aber selbst wieder genauer nicht datiert werden kann. Am Ende des Jahrhunderts waren Bauleute aus dem Westen in Magdeburg eingetroffen, mit dem Reimser und Straßburger Stil bekannt; wäre unser Meister vielleicht mit diesen gekommen? Andrerseits muß wieder gesagt werden, daß er mit der neuesten französischen Richtung, die in Straßburg und Freiburg Fuß gefaßt hatte, in keinem Zusammenhang steht. Er besitzt, was jener so ganz fehlte, eine wahrhaft köstliche Naivität. Die schlanken, biegsamen, kleinköpfigen Mädchengestalten bewegen sich mit einer ungebundenen Natürlichkeit und leichten Grazie, die nirgends ihresgleichen hat. Der Affekt hemmungslos, aber durchaus anmutig: bei den Törichten ein lautes Weinen, Schluchzen und Jammern; bei den wachsamen Klugen strahlende, jungmädchenhafte Heiterkeit über ihr Glück. Die Parabel ist rein menschlich aufgefaßt, ohne moralische Tendenz. So fehlen hier sowohl der Verführer als der Bräutigam. Historisch bleibt der Meister ein Rätsel, sicher ist er eine der erfreulichsten Erscheinungen des Jahr-

hunderts und von ungebrochener Deutschheit, was man von der Straßburg-Freiburger Schule so ganz nicht sagen kann. — Zum Schluß eine allgemeine Bemerkung. Der dezimierte Zustand der Denkmäler unserer Epoche macht es schwer, den Zusammenhang der Schulen stilistisch nachzuweisen. Um so schätzbarer ist es, ihn in der Ikonographie zu erkennen. Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen als Portalschmuck hat sich in Deutschland auffallend schnell und weit verbreitet, während sie in Frankreich nur selten und nur an untergeordneten Plätzen Verwendung findet. Außer Straßburg, Freiburg, Magdeburg sind noch zu nennen aus dem späten 13. Jahrhundert: Minden, Bremen, Trier, Tholey; aus der ersten Hälfte des 14: Basel, Worms, Gmünd, Nürnberg, Braunschweig, Osnabrück. Die Verbindung mit dem Fürsten der Welt (der sich zuweilen in »Frau Welt« zurückverwandelt) ist spezifisch süddeutsch und geht auf Straßburg zurück.

Das 14. Jahrhundert.

Auf die geschwinde und gestaltenreiche Entwicklung des 13. Jahrhunderts folgte im 14. ein Zustand, den man sehr in der Nähe betrachten muß, um ihn nicht für Stillstand zu halten. Das 13. war aus der Formlosigkeit zur Form gelangt, das 14. brachte den Formalismus. Verantwortlich dafür ist nicht die Kunst allein. Es liegt dem Jahrhundert überall im Blut, seinen geistigen Besitz abschließen, in eine als endgültig angesehene, kunstvoll abgezirkelte Ordnung bringen zu wollen. An die Stelle des Lebens trat das Schema. Der Glaube an das Schema aber verführte zu einer Ausdehnung der Arbeitspläne, die zu den verfügbaren Talenten in keinem Verhältnis stand. Auf den ersten Blick erstaunt man, wieviel Bildhauer jetzt Deutschland besitzt; genauer zugesehen sind es in der Mehrzahl nur abkommandierte Steinmetzen. Dies ist die Selbstüberhebung der auf ihrem eigenen Gebiet Bewunderungswürdiges leistenden Bauhüttenpädagogik, daß sie glaubte, auch das Figurenfach in ihre Hand nehmen zu können. Gute, oft ausgezeichnete Entwürfe in unzulänglicher, entstellender Ausführung: damit ist ein großer Teil der Arbeiten dieser Zeit charakterisiert. Erdrückung der wirklichen Talente durch die Routine ist die eine, Ermüdung der Phantasie durch die Gleichförmigkeit der Aufgaben die andere Gefahr.

Ist die hochgotische Architektur ein »Bewegungsstil«, so ist es die Statuarik nicht minder. Aber keine von innen kommende Bewegtheit, nicht Folge einer dargestellten Aktion, sondern passiver Widerhall der architektonischen Linien; keine Muskelanstrengung, sondern ein Nachgeben gegen einen unsichtbaren, außerhalb ihrer entsprungenen Druck und Zug. Das übereinkömmliche Ergebnis ist die S-förmige Verschiebung des Körpergerüstes. Diese Haltung war zuerst aufgetaucht beim Ge-

kreuzigten und war hier sinngemäß. Unter den Standfiguren ist sie noch motiviert etwa bei der Madonna durch die Last des einseitig getragenen Kindes und die Besonderheit des weiblichen Körperbaus: in der monotonen Verallgemeinerung, in der die Hochgotik die S-Linie gebraucht — mißbraucht —, ist sie ein Abstraktum. Ob mit, ob ohne Grund, immer wiederholt sie sich: weit herausgebogene Hüfte auf der einen Seite, als Antwort auf der anderen vorgestrecktes Knie, gesenkte Schulter, wieder nach der ersten Seite geneigt der Kopf. Das allein Lebendige für die Auffassung des 14. Jahrhunderts ist das an sich Leblose, das Gewand. Aber die Errungenschaft des 13., es in seiner Bewegung als bedingt durch den Körper anzusehen, ist aufgegeben. Aus dem Dialog zwischen Körper und Gewand ist ein Monolog der Draperie allein geworden. Sie ist sich selbst hingegeben, sie hängt über dem Körper wie über einem Gestell. Wie alles in dieser Zeit ein System haben muß, so auch der Lauf der Falten. Die Erfindung ist reich, planvoll, nicht den Zufällen der Wirklichkeit abgewonnen, sondern einem künstlichen Arrangement. Die Längsfalten geben den Ton an. Unter ihnen dominiert regelmäßig eine, in schönem Schwung von der Hüfte des Standbeins zur Fußspitze des Spielbeins geleitet. Ein steifer Stoff wird vorausgesetzt, der scharf beleuchtete Grate und tiefbeschattete Täler ergibt. Aus dünnerem Stoff der Mantel, so daß er genau den Hebungen und Senkungen des Unterkleides sich anschmiegt, nur über dem Bauch sich bauschend und in den über die Arme geschlagenen Zipfeln in Schlangenlinien sich kräuselnd. Hinter diesem Liniengespinst verschwindet der Körper, gerade wie in der Architektur die Masse von der Linie aufgesogen wurde. Gibt man diesem Stil zu, zu sein, was er vor allem sein will, monumentale Dekoration, so wird man ihn darin groß finden.

Daß wir über die allzu fruchtbare Produktion eine auch nur einigermaßen vollständige Übersicht geben könnten, ist ausgeschlossen. Es sind bis jetzt auch nur wenige Landschaften befriedigend untersucht. So werden wir, was aber für unseren Zweck ganz genügt, nur einige Proben herausheben.

Der Oberrhein. Der französische Einfluß erhielt sich in voller Macht bis etwa 1325. Die wichtigsten, wenn auch nicht einzigen, Einfallstore waren Straßburg und Mainz. Hier wurde das Empfangene einer ersten Umschmelzung unterworfen und breitete sich in dieser Gestalt in Süd- und Mitteldeutschland weiter aus. An der Straßburger Münsterfassade fehlten nach der Unterbrechung durch den großen Brand von 1298 noch die für das Mittelportal vorgesehenen Propheten. Es wird bald nach dem Tode Erwins gewesen sein, etwa 1320, daß sie in Angriff genommen wurden. Eine gequälte Leidenschaftlichkeit, ein sozusagen kaltes Feuer charakterisiert sie. Die langen, dürren, schlottrigen Greisen-

figuren sind in unendlich umständlicher Weise in ihre Gewänder eingewickelt, aus denen sie mit Mühe ihre Arme herauszwängen. Scharfe Lichter und schwarze Schatten bilden ein Wirrwarr voll Absichtlichkeit. Die bravourös behandelten bärtigen Köpfe schauen düster drein. So manieriert dies alles ist, der Stimmungsaffekt ist stark. Die kaum 20 Jahre jüngeren Skulpturen der Katharinenkapelle (Abb. 231, 232) zeigen nun einen andern Geist, merkwürdig konform dem veränderten architektonischen Charakter dieses Bauteils. Sie mittelmäßig zu nennen ist falsch; sie sind vollendet in dem feinen Schliff der Form, in der Stimmung eisig vornehm, hochmütig und hart. Welch ein Wandel nicht nur der Form, sondern auch des ethischen Ideals in den drei Generationen vom Ekklesiameister bis hierher. Das gibt ja allen »Stilfragen« erst ihre Bedeutung, daß hinter ihnen menschliche Wertungen stehen.

Die Freiburger Werkstatt blieb betriebsam durch die ganze erste Hälfte des Jahrhunderts. Der wechselnde Charakter und Wert ihrer Leistungen deutet auf häufiges Kommen und Gehen der Werkstattgenossen. Hervorragend gut die Madonna am inneren Portalpfosten (Abb. 243), bäurisch die Apostel an den Pfeilern des Mittelschiffs, anziehend mehrere der Turmfiguren, von großer Feinheit das mit der Straßburger Katharinenkapelle eng zusammenhängende heilige Grab (Abb. 229), sehr keck in der Erfindung die Wasserspeier des Turms (Abb. 81a).

Mainz. Heute sind von einer im späten 13. und frühen 14. Jahrhundert bedeutenden Tätigkeit nur spärliche Trümmer übriggeblieben. Die 1305—1315 erbaute, 1809 abgebrochene kleine Liebfrauenkirche (zwischen dem Dom und dem Rhein) besaß alten Nachrichten zufolge einen ausnehmend reichen statuarischen Schmuck. Vom Hauptportal, zu dem vom Rheintor her 12 Stufen hinaufführten, hat sich eine Zeichnung (Abb. 31) erhalten. Die Komposition des Tympanons, auf dem das Jüngste Gericht dargestellt war, ist in der glücklichen und originellen Gliederung dem in Straßburg rezipierten Schema überlegen. Die Madonna vom Mittelpfosten (im Mainzer Museum) ist ein zart empfundenes Stück. Die übrigen, noch stärker beschädigten Figuren, in der Meißelarbeit nicht von erster Güte, zeigen bei den Seligen und Verdammten Züge von dramatischer Kraft, mit manchen Anklängen an den Lettner des 13. Jahrhunderts. Für die formale Stilistik ist aber Bekanntschaft mit der Champagne vorauszusetzen. Die wichtige Rolle, die Mainz in der Grabplastik gespielt hat, werden wir noch kennenlernen. Bauplastisch hat das 14. Jahrhundert sich hier nicht mehr ausgezeichnet. — Drei prunkvolle (noch nicht näher untersuchte) Portale besitzt der Dom zu Wetzlar; das an der südlichen Langseite aus der Spätzeit des 13., die zwei am Fassadenturm um die und nach der Mitte des 14. Jahrhunderts. — Eingehender Betrachtung wert ist das Südportal am Dom zu Worms,

am Wimperg die Ekklesia, reitend auf einem Fabeltier mit den vier Köpfen aus der Vision des Ezechiel (Evangelistensymbol).

Der Niederrhein. Es ist sehr auffallend, daß die mächtigste Bauschule des 13. Jahrhunderts, was die niederrheinische doch war, zur Plastik kein Verhältnis gehabt hat. Zunächst änderte sich dies auch in der Gotik nicht. Das Äußere des Kölner Domchors blieb gänzlich ohne plastischen Schmuck. Erst im Augenblick seiner Vollendung besann man sich darauf, das Versäumte im Inneren nachzuholen (Abb. 239ff.). Es sind Pfeiler, die mit Statuen besetzt wurden: Christus, Maria, die zwölf Apostel. Dies ist eine unfranzösische Anordnung (in Deutschland im 14. Jahrhundert öfters: Straßburger Katharinenkapelle, Freiburg, Nürnberg, Halberstadt). Die Konsolen sitzen 5 m über dem Boden, die Statuen sind etwas mehr als 2 m hoch, erscheinen aber in dem ungeheuern Raume klein; über ihnen schweben Baldachine mit einem Engel. Was die orthodoxe Gotik bei der Einordnung des menschlichen Körperbildes in die Architektur sich gedacht wissen wollte, kommt hier vollkommen zum Ausdruck. Nicht das Gesetz des organischen Lebens ist das oberste; zwar wird keineswegs eine unmittelbar architektonische Leistung der Statue unterstellt, vielmehr ist sie deutlich vom Baugliede gesondert (wie ja auch das gotische Pflanzenwerk funktionslos ist); wohl aber ist die Gestalt dem architektonischen Wellenschlag ganz und gar hingegeben. Nur er hält, trägt und bewegt sie, nicht ihre eigene schwächliche Körperlichkeit. Als Einzelmotiv betrachtet, sind die stereotypen Biegungen dieser binsenschlanken, muskel- und knochenlosen Halbmänner unerträglich; einen Sinn erhalten sie erst aus dem Zusammenklang mit den Schwingungen der Architekturglieder, der Bögen und Rippen. Sie sind ganz Echo, nichts für sich selbst. Auch von ihnen gilt, was wir von ihren Zeitgenossen, den Straßburger Propheten, sagten: man kann sich nicht vorstellen, was zurückbliebe, wenn man ihnen die Gewänder nähme. Die kleinen, schmalen Köpfe sind einförmig und in ihrer idealisierenden Schönheit unbedeutend. Ein femininer Zug geht durch die ganze Reihe, aus der denn auch die einzige Frau, Maria, kaum als andersgeschlechtig sich abhebt. Man möchte sagen: in dieser Epoche der ausklingenden ritterlichen Kultur sei das Madonnenideal zum allgemeinen Menschenideal geworden. — Sicher war es ein talentvoller, liebevoller, sein Metier vollkommen beherrschender Künstler, der die Kölner Chorstatuen schuf; sie sind in ihrer besonderen Art das Bedeutendste, was der naturfremde Idealismus dieser Epoche hervorgebracht hat. Spuren direkten französischen Einflusses sind nicht zu entdecken, die Voraussetzungen liegen in der lokalkölnischen mobilen Plastik. Für die Monumentalplastik blieb der Niederrhein nach wie vor unergiebig. Selbst in Köln verging mehr als ein halbes Jahrhundert, bis sie am Petrusportal des Doms wieder eine größere Aufgabe fand. Ihr Meister ist kein starker Neuerer. Als

Versuch, aus dem konventionellen Schematismus sich zu befreien und einer schlichteren Natürlichkeit nachzugehen, namentlich in den Köpfen, sind diese Arbeiten doch ein nicht zu übersehendes Zeichen des Herannahens neuer Probleme.

Die schwäbische Schule. Die Landschaften zwischen Schwarzwald und Lech haben vor der Hochgotik eine Monumentalplastik nie besessen. Als sie um 1330 vom Westen her importiert wurde, ging sie sogleich beträchtlich in die Breite. Weshalb auch die Frühgotik den Bann noch nicht hatte brechen können, erklärt sich daraus, daß in ihr die Zisterzienser und Bettelorden die führende Stellung gehabt hatten, beiden das Bild eine verbotene Frucht. Die schwäbische Monumentalplastik wächst aus dem aufblühenden Städteleben heraus und tritt zuerst an Bauten auf, denen die Straßburger Münsterfassade im Sinne lag. Wie Paul Hartmann fein bemerkt, sind es durchweg Liebfrauenkirchen, wenn man will, Luxusbauten, die sich die Städte erstmals nach eigenem Wunsch und Geschmack errichten, neben ihrer alten Pfarrkirche und neben den Klosterkirchen, in denen die Stadtgemeinde, obwohl in ihren eigenen Mauern, doch nur zu Gaste gewesen war. Was wir hier vor uns haben, ist eine anfänglich koloniale, dann provinzielle Kunst auf einem eben nur handwerklichen Niveau, in ihren Spitzen aber doch einigemal in die hohe Kunst hineinreichend. Den Reigen eröffnet Rottweil mit der kleinen Marienkapelle (heute in ihren Resten Kapellenturm genannt). Wie der Baumeister, so waren der Bildhauermeister und seine besten Gesellen aus elsässischen Werkstätten gekommen *; ob einige von ihnen Frankreich unmittelbar gekannt hatten, muß dahingestellt bleiben; zu den ferneren Ausstrahlungen der französischen Hochgotik, den Stil aufs Ganze angesehen, sind die Rottweiler Skulpturen in jedem Falle zu rechnen. Sie waren von Anfang an im Bauplan vorgesehen, und zwar nach einem sehr reichen Programm. Der Entwurf im ganzen spricht von gereifter Erfahrung, die Ausführung ist sehr ungleich, zum größeren Teil von schwacher Gehilfenhand. Der Hauptmeister hat eigenhändig nur wenige Stücke gearbeitet; es scheint überhaupt, als ob er Rottweil bald den Rücken gekehrt und die Weiterführung einem zweiten, ihm nicht ebenbürtigen Meister überlassen habe. Auch dieser vermochte den vorgesehenen großen Rahmen nicht zu füllen. Daß die ältesten Arbeiten die besten sind und nach ihnen bald Verwilderung und schließlich vor der Zeit Auflösung der Werkstatt eintrat, ist ein Vorgang, der auch an andern Orten oft wiederkehrt als das unvermeidliche Schicksal einer solchen nicht bodenständigen Kunstübung. Zuweilen wohl führte ein gutes Glück einen Wandergesellen von überlegener Begabung herbei. Auch in

* Vergleiche besonders die Westportale von St. Martin in Colmar (Abb. 247) und Breisach und das Prophetenportal in Straßburg.

Rottweil erschien einmal ein solcher. Leider wurde ihm nur eine kleine Nebenarbeit zugewiesen, und er blieb nicht lange. Was die nur zweifigurigen Szenen, mit denen er die Bogenfelder der Treppentüren füllte — auf der einen zwei Schreiber über ein aufgeschlagenes Buch sich hinbeugend, auf der andern ein kniender Ritter und eine kniende Frau, sich die Hand reichend —, bedeuten, zumal am kirchlichen Ort, ist nicht zu enträtseln. Jedenfalls sind sie monumentaler empfunden und dadurch altertümlicher in der Wirkung als irgend etwas sonst in der Rottweiler Werkstatt. Der Hauptmeister hat seine Formauffassung am Straßburger Prophetenportal herangebildet, aber mit der verwegenen, grell auftrumpfenden Manier, die dort so wuchtig ausgreift, hat sein bedächtiges Temperament nichts gemein. Seine überschlanken, marklosen Gestalten sind wie »Halme, die der Wind bewegt«, die Arme ängstlich an den Leib gepreßt, das Gewand in langen Parallelfalten einförmig geschwungen. Genug, er ist schon ganz beim kleinlich Konventionellen angelangt. Und wenn nun noch bei den Gesellen technisches Unvermögen sich einstellt, so möchte man meinen, daß der schon in ihren Anfängen greisenhaft aussehenden schwäbischen Plastik eine lange Lebensdauer nicht beschieden gewesen sein könne. Allein das Gegenteil geschah. Die Rottweiler Schule breitete ihren Samen noch weithin aus, freilich ohne ihn zu veredeln. Der schwäbischen Städte hatte sich auf einmal ein Hunger nach Bauplastik bemächtigt. Am Augsburger Dom wurde über dem Nordportal die Wand bis zum Dach hinauf mit Figuren angefüllt; zwei Portale in Gmünd, wo unlängst bei der ersten Anlage an Plastik noch nicht gedacht war; eins an der Frauenkirche in Eßlingen. Diese Unternehmungen fallen sämtlich in die 40er Jahre, und alle zehren vom Rottweiler Typenvorrat. Es kommen wohl noch andere Kompositionen hinzu als dort, aber sie sind nicht neu erfunden, sondern nach Vorlagen zurechtgemacht, die damals als Gemeingut zwischen Bildhauern und Wandmalern von Hand zu Hand gingen. Ihre Urquelle war immer Frankreich, wenn sie auch auf den vielen Durchgangspunkten des langen Weges sich stark trivialisiert und provinzialisiert hatten. — Gleich nach der Mitte des Jahrhunderts kam ein neuer, doch wohl dem heimischen Boden entsprungener Stil auf. Er setzt mit dem neuen Chor der Kreuzkirche in Gmünd ein und nimmt von dem zweiten (südlichen) Portal des Augsburger Chors Besitz. Man darf diese Schule nicht nach ihrer herzlich öden Statuarik beurteilen, ihre Stärke ist das Relief. Hier tut sich eine redselige Erzählungskunst auf; die Komposition ist kompreß, in mehreren Tiefenschichten hintereinander aufgebaut, sehr dramatisch in der Gebärdensprache, sehr gleichgültig gegen die Anatomie, die je nach Bedarf verkrüppelt oder in die Länge gezerrt wird. Eine Szenenfolge, wie die des Jüngsten Gerichts (Abb. 248), wie hätte sie damals das Volk nicht ergreifen müssen, da sie selbst uns nicht kalt läßt? Der sie schuf, war

kein ausgereifter Künstler, aber auch kein »Handwerker« (dazu besaß er schon zu viel Leidenschaft). Doch ist das keine Unterscheidung nach dem Sinne jener Zeit. Wieviel treuherziger Unfähigkeit man ruhig den Lauf ließ, zeigen drastisch die Seitenportale des Ulmer Münsters, die zum Teil aus der älteren Pfarrkirche (1356) übernommen sind. Indessen sollte gerade von Ulm ein neuer Aufschwung ausgehen. Dies geschah um die Wende des Jahrhunderts, als Ulrich Ensinger den Turm zu bauen begann. Die Vorhalle ist ein reich gefülltes, plastisches Museum geworden. Sehr heterogene fremde Einflüsse trafen hier mit der provinziellen Tradition zusammen: ein verirrter Strahl aus dem italienischen Trecento und zum Schluß (um 1410) eine erste, noch flüchtig vorübergehende Botschaft aus der neu aufsteigenden Welt des burgundisch-niederländischen Realismus. Damit war der Punkt erreicht, wo die konventionelle Gotik sich zersetzen und einer Neubildung Raum geben mußte. Ihr Abschiedsgruß, mit dem sie sich noch einmal von ihrer guten Seite zeigte, war das kleine St. Georgsportal am Turm der Eßlinger Frauenkirche.

Nürnberg. Wenig später als in Schwaben langte die monumentalplastische Woge in Nürnberg an. Sie wurde mit gleicher Begeisterung empfangen. Für das wachsende Selbstbewußtsein der deutschen Reichsstädte ist das ein aufschlußreicher Zug. Freilich entsprach auch hier das künstlerische Vermögen nur unvollkommen der hohen Intuition. Man sieht, wie wenig gebildet noch das Urteil der Stadtbürger in künstlerischen Dingen war; sie glaubten, Kunst sei eine Arbeit wie andere Handwerksarbeit auch, Fleiß die Haupttugend, und so übernahmen sie sich in ihren Projekten. — Der Nürnberger Bauplastik ist eine so gründliche Untersuchung wie der schwäbischen noch nicht zuteil geworden. Das qualitativ Beste liegt ohnedies in der (hier noch nicht zu betrachtenden) mobilen Plastik, weshalb wir uns mit einer knappen Übersicht begnügen. — An der Spitze steht, um 1350 begonnen, die Dekoration der Fassade von Sankt Lorenz. Ein vastes Programm ist mit trocknem Fleiß zur Ausführung gebracht. Oberflächlich erinnert vieles an die Chorportale von Gmünd, doch möchten wir keineswegs einen direkten Zusammenhang behaupten, eher an Benutzung gleichartiger Quellen glauben. 1361—72 wurde der neue Chor der Sebalduskirche erbaut. Die Portale sind aus derselben Zeit oder (zum Teil) etwas älter (Abb. 249). An der »Brauttür« mit den klugen und törichten Jungfrauen scheinen Beziehungen zum Oberrhein vorzuliegen, die noch näher geprüft werden müßten. Ebenfalls durch Freiburg dürfte die Aufstellung der Statuen an den Binnenpfeilern des Langhauses angeregt sein; es sind gerade nur mittelmäßige Arbeiten. Zur Ausführung des Statuenschmuckes an den Strebepfeilern des Chors kam es nicht mehr. — Alle verfügbaren Kräfte, und es waren ihrer, nach Händen gezählt, viele, wurden in den folgenden Jahrzehnten an der Frauen-

kirche zusammengezogen. Ihre Vorhalle wurde mit einer unsagbaren Menge von Figuren angefüllt, selbst an den Gewölberippen kleben noch Statuetten, dem Inhalt nach ein mit viel theologischer Gelehrsamkeit breit ausgesponnener Lobgesang auf die hl. Jungfrau. Das völlige Aufgehen des Bildwerks in architektonisch-dekorative Eindrücke zeigt zugleich die Stärke und die Schwäche des Zeitgeschmacks. — Ein so tiefes Banausentum, wie es zuweilen in Schwaben begegnet, ließen die Nürnberger sich nicht gefallen, doch fehlt auch den besten Arbeiten der frei lebendige, poetische Schwung. »Ein kleinbürgerlich solider Zug,« wie Wilhelm Bode sagt, »der alle Ausartungen vermeidet, dem dafür aber auch die Kraft zu neuen und wirklich großen Leistungen abgeht, ist ihnen mehr oder weniger eigen.« — War schon die Frauenkirche keine reine Pfaffenkirche, sondern das Palladium der Stadtgemeinde, so wird die reichsstädtische Gesinnung noch deutlicher in dem Übergreifen der Plastik auf die Profanarchitektur. Vielleicht den ersten Schritt auf diesem Wege hatte Mainz mit seinem Kaufhaus getan, wo an den Zinnen schneidige Rittergestalten mit den Wappen der sieben Kurfürsten angebracht waren. In Nürnberg finden wir, aus dem 1332—40 errichteten Rathaus ins jüngere herübergenommen — andere Teile der plastischen Ausstattung dürften verlorengegangen sein —, zwei Relieftafeln mit dem Bilde Kaiser Ludwigs des Baiern und den Allegorien der Norimberga und Brabantia. Vor allem der »schöne Brunnen«, auf dem Markt vor der Frauenkirche, errichtet 1385—96. Aus dem achtseitigen Wasserbassin erhebt sich eine schlanke Steinpyramide, ähnlich dem Turmhelm einer Kirche (Abb. 626), in drei Geschossen mit Statuen besetzt, am ersten die 7 Kurfürsten, ergänzt durch drei Helden des jüdischen, christlichen und heidnischen Altertums, am zweiten Moses und die Propheten; was sich am dritten befand, wissen wir nicht; an den Ecken des Wasserkastens Evangelisten und Kirchenväter. Die architektonischen Teile waren vermutlich ein Entwurf Heinrich Parlers aus dem böhmischen Zweige der von Schwäbisch-Gmünd ausgehenden großen Architektenfamilie. Mit Prag hängen sichtlich auch die Skulpturen zusammen, das Beste, was in diesem Jahrhundert in Nürnberg gemacht wurde.

Die Schule von Prag (Abb. 266, 384). Sie ist eine Abzweigung der schwäbischen, nahm aber bald in der andern Umgebung einen andern Charakter an. Ihr Hintergrund ist nicht das bürgerliche Handwerk, sondern ein gebildeter, weltkundiger fürstlicher Hof und eine vornehme erzbischöfliche Kurie. In der Masse der Produktion blieb sie hinter den schwäbischen und fränkischen Reichsstädten zurück, dem individuellen Künstlertum bot sie einen günstigeren Boden. Ihre Blütezeit reicht von etwa 1370 bis zum Ausbruch des Hussitensturms. Wieviel durch ihn oder spätere Unruhen zugrunde gegangen ist, läßt sich nicht genauer abschätzen. Heute sind die Arbeiten der Schule an drei großen Bau-

werken aufzusuchen, die von Kaiser Karl IV. begonnen, von seinem Nachfolger Wenzel weitergeführt wurden: dem St. Veitsdom, der Teynkirche und dem Altstädter Brückenturm. Der Kaiser bestimmte den Domchor zu einer Ruhmeshalle. Fünf mächtige Tumben enthalten die Gebeine alter Premyslidenkönige, an der Triforiengalerie sind 21 Porträtbüsten aufgestellt, der Kaiser, sein Vater sowie vier Gemahlinnen und andere Mitglieder seines Hauses, die drei ersten Erzbischöfe von Prag und — kulturhistorisch merkwürdig — die beiden Dombaumeister. Die Überlieferung sieht in allen diesen Bildwerken Arbeiten des zweiten Dombaumeisters Peter Parler von Gmünd. Man wird guttun, sich dazu skeptisch zu verhalten. Auf jeden Fall sind Grabfiguren und Büsten sehr verschiedenen Geistes. Die Grabfiguren sind tüchtige, würdige, durchaus allgemein gehaltene dekorative Arbeiten, in den Büsten dagegen überrascht uns ein Naturalismus und Individualismus, wie sie in deutschen Kunstkreisen noch nicht gesehen worden waren und so bald nicht wieder gesehen wurden. Porträts in unserem Sinne sind zwar auch sie nicht, denn die dargestellten Personen waren zumeist tot, zum andern Teil sind sie in einem jüngeren Lebensalter, als sie damals besaßen, dargestellt. Dennoch ist ein Porträtwille darin, wo nicht im historischen, so im künstlerischen Sinne. Schon einige der großen Meister des 13. Jahrhunderts hatten überzeugend zu charakterisieren verstanden; ihnen schlug sich aus dem Zusammenklingen von Erinnerungsbildern ein Typus nieder, dem sie volle Lebenswahrheit zu geben verstanden. Der Prager Büstenmeister scheint umgekehrt von einem individuellen Modell ausgegangen zu sein; er verbindet die genaue und naturwahre Wiedergabe der einzelnen Züge mit einheitlicher physiognomischer Auffassung. Am weitesten voraus in diesem neuen Naturalismus waren um jene Zeit die am burgundischen und französischen Hof arbeitenden Niederländer. Man hat deshalb für unseren Prager an einen Aufenthalt etwa in Paris gedacht. Notwendig ist diese Annahme nicht, und gegen sie spricht die Abwesenheit aller dorthin weisenden formalen Stileigentümlichkeit, welche ihn vielmehr durchaus als einen Zögling des Parlerkreises kennzeichnet. Vergessen wir nicht, daß Ansätze in dieser Richtung auch sonst im späteren 14. Jahrhundert in der deutschen Grabplastik da und dort auftauchen. Sodann gibt es in Prag noch einen zweiten Meister verwandten Strebens*. — Aus derselben Zeit, aber nicht derselben Schule,

* Sein Hauptwerk, die Statue des hl. Wenzel, trägt oder vielmehr trug das Meisterzeichen Peter Parlers. Ich sehe darin keinen genügenden Beweis für dessen Autorschaft. Es kommt auch sonst an Bauten der Parlerschule vor, daß Statuen das Meisterzeichen des Architekten annehmen. Es ist ein ähnliches Verhältnis, wie wir es später bei den Schnitzaltären kennenlernen werden, wo die Signatur den Unternehmer, nicht den ausführenden Bildhauer bezeichnet. Die Statue hat mit den Grabfiguren nicht das geringste gemein, und die Wochenrechnungen geben einen Heinrich an, der an anderer Stelle

stammt die halblebensgroße bronzene Reiterstatue des hl. Georg auf dem Schloßhof des Hradschin. Eine (verschwundene) Inschrift nannte das Jahr 1373 und als Gießer die Martin und Georg von Clußenberch, offenbar Niederdeutsche. Ein ausgezeichnetes Werk, bei dem man aber von entschiedenerem Naturalismus nicht sprechen darf. Das außerordentlich durchgebildete Detail könnte auf einen Goldschmied hinweisen.

Die letzte Arbeit der Dombauhütte (um 1400—1410) ist das bedeutende, in der Komposition auf neue, von der Architektur sich befreiende Wege geratende Portalrelief der Teynkirche. Für die eingehende Betrachtung, der es sehr würdig wäre, fehlt der Raum. Aus demselben Grunde können wir die Skulpturen des von Peter Parler erbauten Brückenturms nur im Vorbeigehen erwähnen.

Die Stilbewegung in Oberdeutschland liegt jetzt in den Hauptzügen deutlich vor uns. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts eine von Straßburg und Freiburg ausgehende west-östliche Strömung, die bis nach Nürnberg und Regensburg gelangt, in der zweiten eine entgegengesetzt von Ost nach West laufende, von der schwäbisch-böhmischen Schule getragene. Niederdeutschland sondert sich ab: Nach den glänzenden Leistungen des vorangehenden Jahrhunderts ist das Sinken des Niveaus hier besonders fühlbar. Indessen ist dies Gebiet erst ungenügend erforscht. Als Hauptbeispiele seien kurz erwähnt: die beiden großen Zyklen an den Querschiffsfronten der Martinikirche in Braunschweig, die Portale der Überwasserkirche in Münster und der Marienkirche in Osnabrück, die Chorstatuen der Wiesenkirche in Soest — alles aus der ersten Jahrhunderthälfte. In der zweiten ist die kirchliche Bauplastik fast erloschen. Dafür nimmt sie in der Profanarchitektur einen verhältnismäßig großen Platz ein: die sieben Kurfürsten am Bürgerhaus (»Grashaus«) in Aachen und am Rathaus in Bremen, die neun guten Helden im Hansasaal des Rathauses in Köln, dieselben mit Kaiser Karl an der Spitze am Rathaus in Osnabrück, ferner am Rathaus in Braunschweig und am Kaiserworth in Goslar (erneuert). Es ist die Neigung der späten Zeit, als die Institutionen des Reichs zum Schatten geworden waren, im Bilde sich an ihnen zu erbauen. Andere Beispiele aus dem Innern von Ratssälen (teils geschnitzt, teils gemalt, zum Teil nicht mehr erhalten): in Dortmund, Eßlingen, Ensisheim und besonders ausführlich in Überlingen, wo alle Stände bis herab zum Bauern dargestellt sind.

In diesen Gedankenkreis gehören auch die Rolandsäulen. Aus der Erörterung über ihre Entstehung und ursprüngliche Bedeutung ist eine ganze Literatur entstanden, die aber viel weniger die Kunstgeschichte

dieser Akten Heinrich Schwab genannt wird. Ich sehe keinen Grund, ihn zum Gehilfen zu degradieren. Bemalt wurde die Wenzelstatue von einem Meister Oswald. Man beachte, daß dies keine tschechischen Namen sind.

als die Rechts- und Sittengeschichte angeht. Jedenfalls ist es nicht ohne seltsame Gedankensprünge abgegangen, bis Roland ein Symbol der Stadtfreiheit werden konnte. Um gemeindeutsche Vorstellungen handelte es sich nicht. Die Rolandsäulen ziehen sich durch Niedersachsen und die Marken in einem Streifen östlich der Linie Bremen-Halberstadt-Halle; am dichtesten stehen sie in der Mark Brandenburg; durch ein Gebiet also, das an sonstiger Monumentalplastik überaus arm ist. Die der Bauplastik geläufigen Motive sind ihnen fremd. Sie sind pfeilerartig aufgebaut, gewissermaßen Reliefs. Der Roland von Halle ist die 1718 anscheinend sehr getreu ausgeführte Steinkopie eines hölzernen, auf das spätere 13. Jahrhundert hinweisenden Originals. Der Roland von Bremen vom Jahre 1404, heute das älteste Exemplar, ist die ziemlich genaue Wiederholung eines Rittergrabmals. Auch er hatte einen Vorgänger aus Holz gehabt. Alle übrigen Rolandsäulen sind jünger und wohl mit Absicht grobschlächtig altertümlich gehalten (Abb. 613).

Die Grabplastik.

Die Erschöpfung, in welche die Bauplastik verfiel, eine Folge übertriebener und falsch gerichteter Anforderungen der Architektur, hätte umfassend verhängnisvoll werden müssen, hätten nicht Aufgaben noch anderer Gattungen der Kunst gewartet. Unter ihnen war das Grab die wichtigste. Die Sitte, das Grab mit einer Bildnisfigur zu schmücken, ist im 14. Jahrhundert (in nochmaliger Steigerung im 15.) in stetiger Zunahme. Schon um 1400 hat sie mehr Hände beschäftigt als die Bauplastik. Waren fast alle Denkmäler des 13. Jahrhunderts dem Gedächtnis längst Verstorbener gewidmet gewesen, so fällt jetzt ihre Errichtung im Durchschnitt mit dem Tode des zu Ehrenden zusammen, ja es lassen sich nicht ganz wenig Fälle nachweisen, in denen ein vorsorglicher Mann — wie z. B. Kaiser Rudolf von Habsburg — sich schon bei Lebzeiten das Denkmal sicherte. Im ganzen sind die Gräber geistlicher Personen noch in der Überzahl und unter den weltlichen die von Fürsten und Edelleuten; der städtische Patriziat hielt sich noch zurück. Für die deutschen Verhältnisse bezeichnend ist, daß es aus der ganzen Epoche nur drei Kaiserdenkmäler gibt: Rudolf von Habsburg in Speier, Günther von Schwarzburg in Frankfurt — also wieder ein Gegenkaiser, wie einst der in Merseburg begrabene Rudolf von Schwaben — und zum Schluß Ruprecht von der Pfalz in Heidelberg. Dagegen gibt es von Territorialfürsten zusammenhängende Reihen. Die reichsten, stolzesten, die fürstbischöflichen in Mainz, Würzburg und Bamberg. Neun Grafen und Herzöge von Berg haben ihre Denkmäler in der Abteikirche Altenberg. Ein Mausoleum der Landgrafen von Hessen wurde die Elisabethkirche in Marburg. Sieben Thüringer liegen in Reinhardsbrunn begraben, mehrere

Schwarzburger in Arnstadt, die Wettiner in Meißen, die Mecklenburger mit ihren Verwandten, der Königin Margarete von Dänemark und Albrecht von Schweden, in Doberan, die Markgrafen von Baden im Kloster Lichtenthal, mehrere Wittelsbacher von der pfalzgräflichen Linie in Amberg und Neumarkt. So vieles aus dieser Klasse sich erhalten hat, noch mehr vielleicht ist verschwunden.

Gruppierung nach landschaftlichen Schulen ist ausgeschlossen, da bei dem sehr ungleichmäßigen Bedarf die Ausführung in der Hand hin- und herziehender Wanderkünstler lag. Dies auch der Grund, weshalb die Ausführung sehr oft mit dem Todesdatum nicht übereinstimmt und weshalb zuweilen hochstehende Arbeiten in ganz entlegenen Orten und in sonst kunstarmen Gegenden sich finden.

Die Grundformen blieben die herkömmlichen: die Tumba (Sarkophag) und die Bodenplatte. Zu ihnen kam eine Nebenform hinzu: das Tischgrab, d. i. eine auf freistehenden Pfosten ruhende Platte (Abb. 381). Vom Grabmal streng zu unterscheiden (was der bequeme Sprachgebrauch allzuoft unterläßt) ist das Epitaph (Abb. 263). Darunter hat man zu verstehen eine von der Grabplatte (die dann ohne Bildwerk bleibt) getrennte, über ihr an der Wand angeordnete Tafel. Die dargestellten Gegenstände sind dem gegenständlichen Kreise der religiösen Andacht entnommen, und die Bildnisfiguren der Toten werden nur in der herkömmlichen Form der Stifterbildnisse hineingezogen. Bekannt sind uns nur steinerne Relieftafeln. Sie tauchen gegen 1350 auf, erlangen Bedeutung doch erst von 1400 ab. Es ist die Form, unter welcher die bürgerlichen Kreise zuerst an der Grabkunst einen Anteil gewannen. Den Epitaphen verwandt sind die Totenschilde der Ritter. — Eine zweite neue Erscheinung sind die Standplatten. Durch ihre Aufstellung an der Wand oder einem Pfeiler gleichen sie den Epitaphen, in Form und Inhalt ihrer Darstellungen den Bodenplatten. Eine Unterscheidung von den nachträglich sehr oft, um sie zu schonen, an den Wänden aufgestellten Platten, die ursprünglich Bodenplatten oder Tumbendeckel gewesen waren, wird nur durch ein nebensächliches Merkmal, die Behandlung des Randes, möglich. Schon wegen dieser Indifferenz ist die scheinbar geistreiche Erklärung aus dem allmächtigen »gotischen Vertikalismus« verfehlt. Die Standplatten wurden ja erst häufig, als in der Baukunst das vertikalistische Prinzip dem Rückgang verfiel, im 15. Jahrhundert. Der wahre Grund ist allein der, daß mit der Zeit der Raum der Aufstellung von Tumben und Bodenplatten zu eng wurde; an Orten, wo dies noch nicht eingetreten war, blieb man bei der altgewohnten Grundform.

Schmückung der Tumbenwand durch Reliefs war schon im 13. Jahrhundert bekannt (das Papstgrab in Bamberg). Charakteristisch für das 14. ist die Architektonisierung. Eine Arkatur wird angelegt und mit Standfiguren ausgestattet. An fürstlichen Gräbern sind es, nach einer

französisch-niederländischen Mode, die als Klagemänner gekleideten Personen des Hofgesindes. Das älteste Beispiel — zugleich bezeichnend für die Ausführung der Grabmäler durch Wanderkünstler — liegt im fernen Osten: das Grab Herzog Heinrichs IV. († 1290) in Breslau. Das nächstälteste in einem entlegenen Kloster Westfalens, in Kappenberg: Grab des Grafen Otto III. von Ravensberg und seiner Gemahlin († 1306). Am Grabe Günthers XXV. von Schwarzburg († 1368) tragen die Klagemänner als Freifiguren die Platte, wie beim Tischgrab; ähnlich am Grabe des Stifters der Hl. Geist-Spitalkirche in Nürnberg; an der Tumba des Pfalzgrafen Ruprecht in Amberg Passionsszenen in fortlaufender Folge, ohne tektonische Teilung. Im ganzen sind wir über diesen Teil der Dekoration schlecht unterrichtet, da die meisten Tumben, insofern sie sich als Verkehrshindernisse lästig machten, in jüngerer Zeit meistens abgebrochen und nur die (an die Wand gestellten) Deckel mit den Bildnisfiguren konserviert wurden. Im späteren Mittelalter haben wir uns die Chöre alter und vornehmer Kirchen mit Sarkophagen dicht besetzt zu denken. Die lebens- oder überlebensgroße Bildnisfigur war immer das Hauptstück der Darstellung. Amplifikation tritt nur im Rahmenwerk ein, und wieder sind es streng architektonische Motive, die herangezogen werden. Hatte das Dreizehnte hie und da schon damit begonnen, den Toten sinngemäß als liegend darzustellen, so kehrte das Vierzehnte zum »gelegten Standbild« zurück. Es ist so aufzufassen, als stünde es in einer eingerahmten Nische. Deshalb haben, im Gegensatz zu den Grabplatten des Dreizehnten, die des Vierzehnten durch die nachträgliche senkrechte Aufstellung meist nur gewonnen *. Dabei zeigt sich denn auch, erfreulicherweise, daß die Rahmenarchitektur keineswegs den allzu starken Druck ausübt, wie auf die Portalstatuen, vielmehr gibt sie in ihren geometrischen Linien ein festes Maß, das auch die leiseren Bewegungen der organischen Gestalt deutlicher zur Wahrnehmung bringt. In gewissen Äußerlichkeiten bleibt Zwiespalt, so wird z. B. das Kopfkissen beibehalten und kommen die Löwen am Fußende oft in die seltsame Lage, daß der Mann auf ihnen steht. Andrerseits wurden alle konventionellen Standbildmotive des Faltenwurfs und selbst die ausgebogene Hüfte unbedenklich in die liegende Lage herübergenommen. Grundsätzlich unterscheiden sich die Grabbilder von der Architekturplastik durch die wirklichkeitsgemäße Tracht. Die Prälaten- und Frauengewänder be-

* Eine allgemeine Regel, wie man Grabfiguren am besten abbildet, läßt sich nicht aufstellen. Grade in der von den Photographen bevorzugten reinen Frontalansicht sehen wir sie am Denkmal (wofern nicht der Tumbendeckel abgehoben ist) nie. Aber die Künstler haben während der Arbeit die Platte senkrecht vor sich stehen gehabt, und es ist nicht zu verkennen, daß meistens — nicht immer — diese Ansicht die reichhaltigste und natürlichste ist, zumal es sich ja gar nicht um wirkliche Rundplastik handelt, sondern nur um ein gesteigertes Relief.

dingten, da sie weit und faltenreich waren, keine veränderte Stilhaltung. Anders war es bei den Gräbern der männlichen Laien. Von etwa 1330 ab lassen sich Fürsten und Edelleute gepanzert abbilden, und zwar mit Genauigkeit. Da nun aber das Gewand mit seinem Faltenwerk, wie wir wissen, für die gotische Plastik ein Hauptausdrucksmittel war, so entstand hier eine bedenkliche künstlerische Leere. Je mehr dann noch das weiche Kettenhemd durch den starren Plattenpanzer verdrängt wurde, um so undankbarer wurde die Aufgabe für den Plastiker. Die Mehrzahl der Rittergräber kommt über eine nüchterne Sachlichkeit nicht hinaus.

Wollte die Grabplastik großer Einförmigkeit entrinnen, so mußte sie an eingehender Charakteristik des Kopfes sich schadlos halten. Nach moderner Vorstellungsweise wäre von da bis zum wirklichen Porträt nur ein kurzer Schritt gewesen. In Wahrheit war er groß. Wenn er hie und da einmal getan wurde, geschah das ohne Konsequenz. Das Hindernis lag nicht in einem Nicht-Können der Kunst, sondern in dem Nicht-Wollen der Sitte: es wurde, so seltsam es uns heute erscheint, auf die Festlegung und Überlieferung der individuellen Physiognomie, die man als etwas Zufälliges empfand (genau so wie die Griechen in ihrer klassischen Epoche), kein entscheidender Wert gelegt. Versucht werden konnte es überhaupt nur dann, wenn entweder das Grabmal zu Lebzeiten angefertigt wurde, oder, im Falle der Anfertigung nach dem Tode, wenn der Künstler den zu Verewigenden gekannt hatte und aus der Erinnerung sein Bild rekonstruierte. Sicher sind beide Voraussetzungen hin und wieder eingetreten *, aber häufig oder gar die Regel waren sie nicht, wie wir auch nie in der Lage sind, zu bestimmen, wieweit sie im Sinne authentischer Porträtähnlichkeit ausgenutzt wurden. Viel öfter verstrich eine mehr oder minder lange Zeit, bis man einen vertrauenswürdigen Künstler zur Hand hatte. Wenn wir gar nicht selten nebeneinander drei oder vier Denkmäler mit auseinanderliegenden Todesdaten von derselben Hand ausgeführt, oder an verschiedenen Orten dieselbe Grabfigur identisch wiederholt finden, so sind das Beweise, wie wenig Gewicht auf historische Porträtähnlichkeit gelegt wurde. Etwas anderes, mit jener nicht zu verwechseln, ist die rein auf künstlerischem Grunde stehende Individualisierung. Genaue Angabe der Standesmerkmale in Tracht und Haltung — geistliche Gravität, fürstliche Pracht, ritterliche Schneidigkeit, weibliche Huld und Anmut — war von jeher verlangt worden.

* Entschiedene Porträtzüge besitzt z. B. das Grab Rudolfs von Habsburg in Speier (leider modern überarbeitet). Die österreichische Reimchronik erzählt, der ehrliche Meister habe, bevor er sich an die Arbeit machte, genau die Runzeln im Gesicht des Kaisers abgezählt, und als ihm zu Ohren kam, derselbe habe inzwischen eine mehr bekommen, sei er sogleich zu ihm hingereist, habe sie genau notiert und noch nachträglich in den Kopf eingemeißelt. Eine anmutige Legende! So stellte man sich damals »Ähnlichkeit« vor.

In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts tritt die Individualisierung der Köpfe hinzu. Ob sie mit Benutzung der Züge des Toten oder als freie Konstruktion des Künstlers gewonnen wird, ist unwesentlich. Betont soll nur werden, daß es sich überhaupt um eine einmalige Personalität, nicht um eine Idealfigur handelt. Sind ja doch, wie immer wiederholt werden muß, nicht aufgebahrte Leichen dargestellt, sondern der volle Eindruck des Lebens soll hervorgerufen werden. Hierin ist die Grabplastik vor der Bauplastik im Vorsprung. Der Übergang vom idealen zum naturalistischen Stil ist am besten an ihr zu beobachten.

Von der Mitte des Jahrhunderts ab ist die Grabplastik der Bauplastik ohne Zweifel qualitativ überlegen. Natürlich gibt es auch hier viel von minderem Werte. Den stärksten Eindruck empfangen wir erst, wo sie im Chor sich vernehmen läßt. Zur Exemplifizierung der oben aufgestellten allgemeinen Sätze müssen die mitgeteilten Abbildungen genügen. Dazu wenige Erläuterungen.

Münster zu Straßburg. Grabmal des Bischofs Konrad von Lichtenberg, † 1299. Die Einordnung der Grabplatte in ein Wandtabernakel (wobei die Überschneidung durch die Pfosten einen eigentümlichen Reiz hat) ist ein französisches Motiv. In Deutschland hat es nur wenigemal Nachahmung gefunden. Durch welche eigentümliche Kombination es auf das Grab Christi überging, wird sich unten zeigen. Das architektonische Detail weist bestimmt auf Meister Erwin, während die Grabfigur merkwürdigerweise mit den gleichzeitigen Skulpturen der Westfassade keine Ähnlichkeit hat.

Abb. 370. Kloster Frauenroth bei Kissingen. Graf Otto von Botenlauben, der Minnesänger, † 1245, und seine Gemahlin Beatrix. Ursprünglich zwei getrennte Tumben. Der Stil ist mit den Naumburger Statuen verglichen worden, hat aber doch nur entfernte Ähnlichkeit mit ihnen. Zeit der Ausführung: letztes Drittel des 13. Jahrhunderts. In der Qualität allem weit und breit überlegen.

Abb. 368. Prämonstratenserkloster Kappenberg in Westfalen. Denkmal der Stifter, der Grafen Gottfried und Otto von Kappenberg (12. Jahrhundert), ausgeführt etwa 1320—30. Sie halten das Kirchenmodell, das nicht der Wirklichkeit, d. i. einem romanischen Bau, entspricht, sondern ein gotischer Idealbau ist. In den Köpfen etwas Schwärmerisch-Strahlendes und zugleich Ritterlich-Hochmütiges. Die Haltung groß und frei. Innerhalb der vorwaltenden Symmetrie eine feine Differenzierung. Von demselben ausgezeichneten Künstler, wohl einem der letzten, der noch Paris besucht hat, das gräflich Ravensbergsche Ehepaar in der Marienkirche in Bielefeld und zwei Gräber in der Elisabethkirche in Marburg (Abb. 366, 369).

Abb. 3 7. Elisabethkirche in Marburg. Landgräfin Aleydis († nach 1333) mit ihrem Sohn. Im Aufbau zeigt sich der Einfluß von Abb. 369. Dieser Künstler von Frankreich unbeeinflußt, infolgedessen noch keine geschwungene Haltung.

Abb. 373a. Elisabethkirche in Marburg. Hinten das eben besprochene Aleydisgrab, davor das des Deutschordensmeisters Konrad von Thüringen († 1241), ausgeführt in sehr ungefährer Schätzung um 1270.

Abb. 371. Stiftskirche in Stuttgart. Graf Ulrich mit dem Daumen und Agnes von Liegnitz († 1265), aus Kloster Beutelsbach übergeführt. Die Haltung kann als liegend gelten, wennschon der Verlauf der Falten senkrecht ist.

Abb. 372. Wilhelmerkirche in Straßburg. Die Grafen von Werd. Ursprünglich allein die Bodenplatte mit dem zuerst verstorbenen Bruder, einem Geistlichen. Oben die Ritterfigur stellt den 1344 verstorbenen Landgrafen Ulrich dar. An Stelle des

Kissens der Helm. Der Kompromiß zwischen der hingestreckten Lage und den offenbar vorhandenen Lebenszeichen (das Spiel der linken Hand mit dem Mantelband eine stereotype Geste des höfischen Anstandes, vgl. den Bamberger Reiter) ist sehr merkwürdig. Der Realismus in der Wiedergabe des Waffenkleides von edlem Geschmack. In der Nische über dem Grabe befand sich ehemals ein Fresko mit dem Tode der Maria. Ungewöhnlicherweise nennt sich der Bildhauer. Er heißt: Wölffelin von Rufach, Bürger von Straßburg. Vom selben das Grab der Markgräfin Irmgard (Stifterin) im Kloster Lichtenthal bei Baden.

Abb. 381. Kloster Prüfening bei Regensburg. Tischgrab des ersten Abtes, des seligen Ermenold (12. Jahrhundert), ausgeführt im 3. Viertel des 14. Jahrhunderts. Der Kopf einer der ersten von individueller Bildung, wohl nach einem bestimmten Modell.

Abb. 374—76. Dom zu Würzburg. Drei Bischofsgräber. Sie tragen mit Beziehung auf den (bedeutungslosen) Titel »Herzog von Franken« das Schwert neben dem Krummstab. Der sonst meist so willkürliche Kontrapost erfährt durch diese doppelte Aktion eine sachliche Motivierung. — Otto von Wolfskehl, † 1345. Ausgeführt bald nach dem Tode. Die feine Mäßigung in den Bewegungskontrasten macht die ganze Erscheinung in ungewöhnlichem Maße zugleich lebendig und vornehm. — Albrecht von Hohenlohe, † 1372, der Kopf möglicherweise wirkliches Porträt, klug und des Herrschens gewöhnt. Der Krummstab weggebrochen. Er unterstützte die auf dem Standbein ruhende Last. — Gerhard von Schwarzburg, † 1400. Der Körper hat im Verhältnis zu den älteren Darstellungen an Volumen und Dichtigkeit gewonnen. Die dominierende Längsfalte ist verschwunden. Wieder möchte man an ein Porträt glauben. Allein der Glaube schwindet, wenn man bemerkt, daß derselbe Künstler dem Erzbischof Konrad von Weinsberg in Mainz ganz denselben schmerzlich sinnenden Ausdruck und fast dieselben Züge gegeben hat. Zum Würzburger Typus gehört, daß er das rheinische Prunken mit architektonischer Umrahmung nicht kennt.

Abb. 268. Dom zu Bamberg. Bischof Friedrich von Hohenlohe, † 1352. In der hageren Greisenfigur, die den Krummstab nicht sowohl hält, als sich auf ihn stützt, und deren vorgebeugter Kopf stark aus der gewohnten Mittelachse weicht, liegt ein elegisches Pathos, das neu ist. Das 13. Jahrhundert hatte, ohne Rücksicht auf das wirkliche Alter des Verstorbenen, immer nach der Seite der Kraft und Jugendschönheit hin idealisiert. Hier soll der Verfall ergreifend wirken.

Abb. 383. Dom zu Frankfurt. Johannes und Gudula von Holzhausen. Die Umschrift enthält nur Namen und Todesjahr der Frau (1371); offenbar hat der Mann gleich nach deren Tode das Doppeldenkmal anfertigen lassen, die Lücke für seinen Namen auszufüllen hat man später vergessen. Die Ehre eines Bildnisgrabes war in den Kreisen des Stadtadels damals noch eine große Seltenheit. Übrigens handelte es sich nicht um eine Tumba, wie in allen vorangehenden Beispielen, sondern um eine Bodenplatte. Daher das flache, nach der Tiefe ausgearbeitete Relief.

Abb. 377. Katharinenkirche in Oppenheim. Anna von Dalberg, † 1410. Über der vornehmen Erscheinung liegt ein zarter Duft von seelischer Grazie. Die Gewandbehandlung für jene Zeit sehr schlicht.

Der Erzguß, mit dem einst die romanische Grabplastik begonnen hatte, war in Vergessenheit geraten. Wo er hie und da sporadisch noch auftritt, wie in Köln und Lübeck, spricht die Vermutung für niederländischen Import. Vollkommen vereinzelt und unerklärt ist das Bronzerelief des Bischofs Wolfhart von Rot, † 1302, im Dom zu Augsburg. Der deutsche Ursprung ist hier aber sicher, da die Künstlerinschrift sagt: Otto me cera fecit Cunratque per era. Man lernt hieraus auch, daß

Former und Gießer getrennte Personen sein konnten, vielleicht sogar in der Regel es waren. Der Guß am Augsburger Denkmal ist mangelhaft und mußte stark überziseliert werden; vielleicht sind nur dadurch die eingefallenen, phantastisch scharfen Züge entstanden, in denen man, schwerlich mit Recht, ein Konterfei nach der Leiche hat erkennen wollen. — Durch den Mangel an Stein wären die Flach- und Küstenlande des Nordens zu völligem Verzicht auf monumentale Grabkunst genötigt gewesen — der hie und da gesuchte Ersatz durch hölzerne Grabfiguren konnte nicht behagen, — hätte sich nicht eine neue Technik angeboten: die gravierte Messingplatte. In Stein geritzte Zeichnungen kommen als billige Surrogate überall und in Menge vor. Auf die mutmaßliche Herkunft der Grabplastik aus der Malerei haben wir im ersten Bande hingewiesen. Hier tritt also gewissermaßen eine atavistische Rückbildung ein. Die älteste uns bekannte gravierte Messingplatte ist die des Bischofs Yso von Verden, † 1231, die nächstälteste die des Hildesheimer Bischofs Otto von Braunschweig, † 1279. Es darf vermutet werden, daß in Niederdeutschland die Gattung schon in jenem Jahrhundert keine Seltenheit war. Die Kolonisation erweiterte den Bedarf. Nichts ist aber bezeichnender für die Kunstgesinnung im kolonialen Neudeutschland, als daß es wohl der Baukunst, aber nicht der Malerei und Plastik eine gute Stätte war. Die gravierten Grabplatten hatten sich inzwischen in Flandern technisch wie künstlerisch zu großer Vollkommenheit entwickelt *. Sie eigneten sich, da sie sich leicht in Quadrate zerschneiden und wieder zusammensetzen ließen, durchaus zum Export und zu einer auf diesen sich stützenden zentralisierten Industrie. Wie hätten sich die deutschen Seestädte diesen Vorteil entgehen lassen sollen? Wie es denn auch im Charakter dieser Menschen lag, immer gern vor Augen zu haben, was sie an ihre Fahrten über See erinnerte. Wie wenig dieser Zeit an Porträtähnlichkeit gelegen war, wird hier schlagend bewiesen **.

Aus dem im Laufe der Zeit sehr zusammengeschmolzenen Vorrat heben wir folgende Stücke hervor:

Verden: B. Yso, † 1231 (einheimisch).

Hildesheim: B. Otto, † 1279 (einheimisch). (Abb. 403.)

Schwerin: Zwei Doppelplatten für vier Bischöfe aus dem Hause Bülow, 1375 (flandrisch).

Paderborn: B. Bernhard zur Lippe, † 1340 (flandrisch).

Lübeck: B. Heinrich Bocholt, † 1341 (flandrisch). B. Burchard von Sarkau,

* Über das Alter dieser Industrie vermag ich nichts anzugeben. Die heute in den Niederlanden vorhandenen Platten sind weniger zahlreich als die deutschen, und ihre Reihe beginnt später, erst im 14. Jahrhundert.

** Zur Technik sei bemerkt, daß die eingeritzte Zeichnung mit schwarzem Schmelz ausgegossen war, der heute großenteils ausgesprungen ist. Eine Abart bilden die Steinplatten mit eingelegten Messingfiguren und Inschriftbändern. Nach demselben Prinzip weißer Stein und schwarzer Marmor kombiniert (namentlich am Niederrhein häufig).

† 1317, und Johann von der Mul, † 1350, Doppelplatte (flandrisch) (Abb. 402). Johann Klingenberg, † 1356 (flandrisch).

Stralsund: Bürgermeister Albert Hövener, † 1357 (flandrisch); Bürgermeister Arnold Voet, † 1355 (flandrisch).

Thorn: Bürgermeister Johann von Soest und Frau, † 1361 (flandrisch); zwei ähnliche verschwunden.

Lübeck: Bürgermeister Bruno von Warendorp, † 1369 (flandrisch); B. Bertram Cremon, † 1377 (flandrisch?).

Paderborn: B. Heinrich von Spiegel, † 1380 (einheimisch); B. Rupert von Berg, † 1394 (einheimisch).

Nordhausen: sechs Gedenktafeln für bürgerliche Familien, 1397 (einheimisch).

Unter den zerstörten Platten erweisen sich zwei durch Abbildung überlieferte als bedeutend: in Altenberg bei Köln Platte des Bischofs Wikbold von Kulm in Westpreußen, † 1398 (also dem baltischen Kreise angehörend, während am Rhein, trotz der Nähe der Niederlande, die Gattung nicht Wurzel faßte), und in Hamburg ein Erinnerungsmal für den durch Kaiser Otto I. abgesetzten und der Obhut des Erzbischofs von Hamburg-Bremen übergebenen Papst Benedikt V.

In Oberdeutschland kommt die gravierte Platte vor dem späteren 15. Jahrhundert nicht vor. Als einzige niederländische kennen wir eine im Dom von Konstanz, wo sie das Grab eines auf dem Konzil verstorbenen englischen Bischofs ziert.

Plastik und Malerei an den liturgischen Mobilien.

Von hier aus wurde in das monumentale System die erste Bresche gelegt. Richten sich auch die Möbel in ihren Schmuckformen noch sehr nach der Großarchitektur, so bieten sie doch der Plastik und Malerei mehr Freiheit; wenigstens liegt es in der Möglichkeit. Für die Stilentwicklung im ganzen war dies Verhältnis noch nicht durchgreifend. Aber als Vorbereitung auf die große Umwälzung des 15. Jahrhunderts ist es wichtig, und wir werden uns deshalb mit der mobiliaren Ausstattung der Kirchen etwas näher bekanntmachen müssen. Ist doch das Jahrhundert von 1250—1350 für die Entwicklung der äußeren Formen des Gottesdienstes eine Zeit von besonderer Bedeutung. Damals nahmen sie die Gestalt an, in der sie sich seither wesentlich behauptet haben. Aus den liturgischen Bedürfnissen geht die Ausstattung hervor (Abb. 159—201).

Im allgemeinen haben sich die gotischen Kirchengrundrisse merkwürdig wenig beflissen gezeigt, für klare Absonderung der liturgischen Stätte von der Volkskirche Sorge zu tragen. Das eindrücklichste Mittel dazu, das Querschiff, war von der Mehrzahl, wie wir gesehen haben, aufgegeben. Anstatt dessen kamen von der Mitte des 13. Jahrhunderts an immer mehr die Lettner in Gebrauch. Wir haben diese Einrichtung, die sich weiterhin nicht mehr wesentlich änderte, schon geschildert (Bd. I, S. 268). Sie ist ein scharfes Unterscheidungsmerkmal der Dom-, Kloster- und Stiftskirchen von den Pfarrkirchen. Da es aber viele Pfarrkirchen, auch ländliche, mit kleinen Konventen gab, haben die Lettner mehr Verbreitung gehabt, als der heutige Bestand irgend ahnen läßt. Der nachmittelalterliche Gottesdienst liebte sie nicht und hat sie in den Gebäuden des katholischen Kultus noch rücksichtsloser ausgemerzt als in evangelisch gewordenen. Auf alle Fälle wurden durch den Lettner die Vorgänge am Hochaltar den Augen der Gemeinde entzogen. Das späte Mittelalter hat es nicht anders gewollt; man muß annehmen, daß die Steigerung des Geheimnisvollen wie die Betonung des privilegierten Charakters der

Priesterschaft eine erwünschte Sache waren. Im Gegensatz dazu begnügten sich die Pfarrkirchen mit einer quer durch das Ende der Schiffe gezogenen Stufe. — Der Altar. Nach der Anschauung der frühchristlichen Zeit, die nachmals vom Protestantismus wieder aufgenommen wurde, konnte es nur einen einzigen geben. Von der großen Vermehrung ihrer Zahl im frühen Mittelalter, vornehmlich in den Klosterkirchen, ist seinerzeit die Rede gewesen. Provinzialsynoden des 13. und 14. Jahrhunderts haben für Pfarrkirchen die Zahl auf drei, den Hochaltar mit zwei Nebenaltären, festgelegt. Die großen Stadtkirchen haben sich aber an diese Beschränkung nicht gehalten; die Stiftung, Ausschmückung und Bepfründung von Altären gehörte zu den wichtigsten unter den frommen Werken. Am Schluß des Mittelalters besaß die Marienkirche in Danzig 46, die zu Stralsund 44 Altäre; ähnliche, zuweilen noch größere Zahlen begegnen in Süddeutschland. Die Architektur kam durch Anlage von Kapellen zwischen den Strebepfeilern der Seitenschiffe diesen Wünschen entgegen. Selbst offen, an den Pfeilern des Langhauses, wurden Altäre aufgestellt. Dem allgemeinen Pfarrgottesdienst war der sogenannte Laienaltar, auch Frühmeßaltar, an der Vorderwand des Lettners bestimmt. Wichtig war die Vorschrift, daß jeder Altar mit einem Bildwerk geschmückt sein sollte. Sie hat der Verbreitung von Kunstwerken bis in die kleinsten Dörfer große Dienste geleistet. — Innerhalb des Chors standen die Chorstühle, in denen die Geistlichen, aber auch besonders auszuzeichnende Laien, ihren Platz hatten. (Im Straßburger Münster gab es eine besondere Tribüne für fürstliche Besucher.) Etwas abgesondert, häufig an der Rückwand des Lettners, dem Altar gegenüber stand der Dreisitz (Levitenstuhl) für den die Messe zelebrierenden Priester und seine Diakonen. Einen besonderen Bischofsstuhl, wie im frühen Mittelalter, gab es nicht, wohl. aber Abtsstühle. Das Gemeindegestühl ist eine nachmittelalterliche Erfindung, ebenso kannte man noch nicht die Beichtstühle. — Was von der Hostie und dem Salböl nach dem Gebrauch übrigblieb, mußte sorgfältig bewahrt werden. Die Vorkehrungen dafür sind mannigfaltig. Eine von ihnen ist die über dem Altar angebrachte Custodia. Eine andere der Wandschrank (Armarium). Vom 13. Jahrhundert ab wird er architektonisch umrahmt und im Schmuck immer reicher ausgestaltet. Endlich löst sich das Sakramentshaus frei von der Wand ab in Gestalt einer turmartig aufgebauten Zierarchitektur. Diese Entwicklung tritt im späten 14. Jahrhundert und vornehmlich im 15. ein. — Das Taufbecken bewahrt seine altgewohnten, einander nahestehenden Grundformen als Kessel, Kufe, Schale, Pokal; der Veränderung unterworfen sind nur die Stilformen des Dekors. — Dasselbe gilt von den Weihwasserbecken. — Eine seltene und nicht aufgeklärte Erscheinung sind die Ziehbrunnen im Straßburger und Regensburger Dom, beidemal im südlichen Seitenschiff. — Die steinerne Kanzel tritt zuerst an spätromanischen Bauten des 13. Jahrhunderts auf, in Verbindung mit den Chorschranken oder dem Lettner. Außerdem gibt es steinerne Kanzeln in einigen Refektorien der Zisterzienser. Aber gerade aus dem Heldenalter der deutschen Predigt, der zweiten Hälfte des 13. und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, gibt es keine Kanzeln. Die Bettelmönche haben sich nur hölzerner, tragbarer Predigtstühle bedient. Feste Kanzeln gibt es dagegen einigemal als Außenkanzeln gegen den Kirchhof gerichtet, für Missions- und Wallfahrtspredigten, auch wohl Ausstellung von Reliquien bestimmt (Abb. 107). Steinerne Innenkanzeln aus dem 14. Jahrhundert sind uns nicht in Erinnerung. Unter den erhaltenen dürfte die mit dem Datum 1422 bezeichnete in der Hauptpfarrkirche St. Martin in Landshut die älteste sein. — Eine Orgel wird erstmals genannt im Jahre 826 im Aachener Münster. Vom 13. Jahrhundert ab wird sie größeren Kirchen kaum je gefehlt haben, und zuweilen werden so hohe Kosten angegeben (z. B. 1259 in Worms), daß eine ziemliche Größe anzunehmen ist. Zu einer dekorativ monumentalen Ausbildung ihrer Gehäuse gelangten sie kaum vor dem späteren 15. Jahrhundert.

Von den hier aufgezählten Einrichtungsstücken sollen zunächst die Chorstühle näher ins Auge gefaßt werden (Abb. 164, 166, 192—198). Die

Klosterregeln gaben an, welche Teile des Offiziums stehend, welche sitzend zu verrichten waren, wobei auch wieder ein Unterschied zwischen Mönchen und Priestern einerseits, Novizen, Diakonen andererseits gemacht wurde. Auf dem Plan von St. Gallen ziehen sich zusammenhängende, wahrscheinlich steinerne Sitze an der Rundung der beiden Apsiden hin; außerdem sind in dem offenen Psallierchor Bänke eingezeichnet. Denkmäler aus der romanischen Stilepoche sind spärlichst erhalten. Steinerne Bischofsstühle finden sich im Dom zu Augsburg und in St. Emmeram zu Regensburg, Reste eines hölzernen Chorgestühls im Dom zu Ratzeburg aus der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts. Dann folgen mit beträchtlichem Sprung die ziemlich vollständig erhaltenen Stuhlwerke in Kloster Loccum in Niedersachsen und in St. Victor in Xanten, beide nicht viel nach 1250, und von dieser Zeit ab mehren sich die Denkmäler rasch. Zwei Typen stehen nebeneinander, ein offener und ein geschlossener. Der offene (Ratzeburg, Xanten) zeigt eine Bank, die durch Zwischenwände in einzelne Sitze (stallae *) zerlegt ist; am Ende ein höheres, nach oben in eine Volute aufgelöstes Wangenstück; eine Rückwand gibt es noch nicht, anstatt ihrer werden Teppiche über die Mauer gespannt. Der geschlossene (Loccum) hat eine kastenartige Konstruktion, sehr hohe Wangen, eine gegliederte Rückwand und Baldachin, die Sucht geradezu, sich in dem Gestühl wie in einem Gehäuse nach außen abzuschließen. Der geschlossene Typus zeigt in allem die Gepflogenheiten des Schreinerhandwerks, der offenen Umsetzung ursprünglicher Steinformen. In der Frühgotik wird der Anschluß an den Formenkreis der Architektur noch enger. In der Menge wie in der Vortrefflichkeit des Geschaffenen nimmt der Niederrhein die erste Stelle ein: um 1250—60 St. Victor in Xanten, um 1280—90 Wassenberg, um 1300 St. Severin und St. Aposteln in Köln, um 1315—20 St. Gereon, um 1320—25 Altenberg; den Abschluß bildet das überaus glänzende Stuhlwerk des Kölner Doms um 1320—30. Die Geschicklichkeit und der Geschmack stehen ausnahmslos sehr hoch, das Schnitzmesser fügt sich geschmeidig dem vorbildlichen Stil der Bauplastik; anfangs herrscht im Ornament allein das Laubwerk; dann treten dazu Tiere auf, in köstlichem Naturalismus vorgetragen; auf den Wangen erscheinen Statuetten von Heiligen, und an jeder irgend geeigneten Stelle in großer Fülle jene anmutigen, lebensprühenden, in ihren Gegenständen erstaunlich unbefangenen, selbst verwegenen Fabel- und Scherzgestalten, die wir aus der Großarchitektur kennen und hier aus der Nähe noch behaglicher aufnehmen. — Der gleiche Typus herrscht, wenn auch nicht mit gleichem Glanz, am Mittelrhein und in Hessen. In Wimpfen erreicht er den Neckar, in Markgröningen die Nordgrenze Schwabens. Weiter dringt

* Das Wort zuerst im 11. Jahrhundert, es bezeichnete ursprünglich die Stände der Kaufleute auf dem Markt.

er nicht vor. Im Westchor des Bamberger Doms gegen 1400, im Ostchor des Augsburger um 1430. Im ganzen oberdeutschen Gebiet sind Chorstühle des 13. und 14. Jahrhunderts nicht zu finden. Natürlich bedeutet das nicht, daß es damals keine gegeben hat. Wohl aber liegt die Vermutung nahe, daß sie sich in einfachen Formen hielten, welche der Folgezeit nicht genügten. Um so bedeutsamer ist die Fülle der Denkmäler in Norddeutschland selbst nach den starken Aufräumungen durch den Protestantismus. Überwiegend freilich handelt es sich um Bruchstücke. Beispiel: vollständig erhaltene Exemplare bieten Einbeck 1208 (laut Inschrift), St. Katharinen in Lübeck um 1350, Doberan um 1360—70, St. Jürgen in Wismar um 1420, Bardowiek 1484. Der aus dem Westen eingedrungene architektonische und der schreinermäßige einheimische Typus gehen hier mannigfaltige Mischungen ein. Die hohe Rückwand ist unerläßlich. Die Bekrönung derselben erfolgt entweder durch Wimperge und Fialen oder durch ein schräges Abschlußbrett, das in der Regel durch eine ein Gewölbe nachahmende Vorkragung getragen wird. Überall erkennt man aber, daß die Verfertiger nicht mehr in Bauhütten, wie am Niederrhein, sondern als Schreiner ihre Ausbildung erhalten haben. Für den, meist reichlichen, Figurenschmuck werden in der Regel besondere Bildschnitzer herangezogen sein. In einem Gebiet lebend, in welchem es keine Großplastik gab und geben konnte — dem Backsteingebiet —, entbehrten sie zu sehr der Erziehung zur Form. Es besteht ein auffallender Gegensatz zwischen den leblosen Körpern und den prächtig charakteristischen Köpfen. — Eine höhere Stufe erreichte die Chorstuhlplastik Oberdeutschlands, deren Zeit aber, wie wir schon sagten, erst im 15. Jahrhundert kam.

Von allen Möbeln war für die darstellende Kunst der Altar das wichtigste. Zuvor jedoch müssen wir seinen tektonischen Aufbau genauer kennenlernen. Die populäre Vorstellung, die den gotischen Altar mit dem Flügelaltar gleichstellt, ist richtig nur für die Spätgotik. Von 1250 bis über 1350 war die Entwicklung des Altars, nachdem er sich die ganze romanische Epoche hindurch fast unveränderlich gehalten hatte, eine lebhaft bewegte; sehr verschiedene Formen standen neben- und nacheinander in Gebrauch. Leider ist unsere Kenntnis von diesen nicht bloß die Geschichte der Liturgie interessierenden Vorgängen mangelhaft, da spätere Zeiten, vornehmlich das 15. und das 18. Jahrhundert, mit den alten Altären rücksichtslos aufgeräumt haben. Das 13. Jahrhundert zeitigte eine für alle Folgezeit entscheidende Neuerung, indem sie den bis dahin beweglichen, in der Regel nur bei festlichen Gelegenheiten zur Verwendung kommenden Aufsatz mit der Rückwand der Mensa in feste Verbindung brachte. Diese Neugestaltung hat eine durchgreifende Veränderung im Altardienst zur Voraussetzung. Bis zu der Zeit, wo sie eintrat, hatte der Priester während der Messe hinter dem Altar gestanden,

das Gesicht der Gemeinde zugekehrt, nach Westen; jetzt wechselte er seinen Platz, das Gesicht nach Osten, die Gemeinde im Rücken, womit die Passivität der letzteren scharf zum Ausdruck gebracht wird. Es sind uns keine auf diesen Umschwung bezüglichen Verordnungen bebekannt. Wohl aber besteht unverkennbar ein innerer Zusammenhang mit einer wichtigen dogmatischen Entscheidung derselben Epoche. Papst Innozenz III. stabilierte im Jahre 1215 die seit langem zur Erörterung stehende Lehre von der Transsubstantiation, d. i. der Stoffverwandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Christi. Dieser Glaubenssatz war der logische Schlußstein zu der behaupteten wesenhaften Überlegenheit des Priesters über den Laien. Aus demselben Gedankengrunde erwächst die veränderte Stellung des Priesters im Moment der Wandlung: er allein vollzieht das Mysterium; die Gemeinde ist untätig, ihre Anwesenheit irrelevant. — Hand in Hand mit dem, was wir eben gesehen haben, ging eine andere Veränderung. Die Krypten wurden aufgelassen, keine neuen mehr gebaut. Der ganze Reliquiendienst konzentrierte sich jetzt auf die Altäre. Folgende Haupttypen des Altars lassen sich von nun ab nachweisen:

a) Der Reliquiensarkophagaltar. Er hat sich nur in wenigen Exemplaren erhalten, von denen wir in Abb. 162, 165 zwei Beispiele vorlegen. Die monumentalste Form zeigt der (1821 beim Abbruch des Chors beseitigte) Adelphialtar in Neuweiler im Elsaß aus dem Ende des 13. Jahrhunderts. Hinter der Mensa, axial zu ihr, erhebt sich eine von 2 × 4 Säulen getragene Baldachinarchitektur, auf der ein steinernes Gehäuse ruht, in das der Reliquienschrein eingeschoben war. Es wird vermutet, daß die Pilger bei der Prozession unter dem Schrein hindurchgingen. Dieselbe Anordnung, in etwas vereinfachter Form, hat sich in St. Ursula in Köln erhalten. Hier sind es drei Reliquienschreine. Die Platte, auf der sie aufgestellt sind, ruht mit der Vorderkante auf dem Retabel der Mensa, mit der Hinterkante auf zwei Säulen. Abgebrochen sind die hinteren Eckpfosten, die vielleicht als Lampenträger dienten. In den elf Nischen des Retabels sind Figürchen aus dem Kreise der 11 000 Jungfrauen anzunehmen. An der Vorderwand der Mensa prangte das von einem älteren romanischen Altar übernommene Antependium in Schmelzarbeit,

b) Das steinerne Reliquienretabel. Hinter der Mensa, mit ihr nicht in Verband, wird parallel zu ihr eine steinerne Wand errichtet mit Flachnischen, Wimpergen, Fialen, Türmchen, und in den Blenden befinden sich Aushöhlungen für die (in diesem Fall kleinen) Reliquien, darüber Statuetten der entsprechenden Heiligen. Die formale Behandlung ist überall der Großarchitektur nachgeahmt. Schönstes Beispiel, um 1290, der Hochaltar der Elisabethkirche in Marburg (Abb. 170).

c) Derselbe Typus vereinfacht. Die Reliquienwand ist unmittelbar auf die Mensa gesetzt, häufig nur aus Holz und zum Schutz der gern

die Form von Büsten annehmenden Reliquienkapseln, mit Flügeln versehen, die werktags geschlossen sind, festtags geöffnet werden. Dies ist der Anfang der Verwandlung des Retabelaltars in den Schreinaltar (Abb. 171). Darüber erhob sich oft ein großes Kruzifix (nicht mehr, wie in romanischer Zeit, auf einem Querbalken in Gewölbehöhe).

d) Der Flügelaltar. Er hat eine doppelte Wurzel: die gemalte Aufsatztafel der romanischen Zeit (Bd. I, Abb. 411a) und die kleinen, transportablen, der Privatandacht dienenden, auch auf Reisen mitgenommenen, zusammenklappbaren Triptychen in Metall und Email oder in Elfenbeinschnitzerei. Diese letzteren, namentlich in Frankreich Gegenstand einer schwunghaften Exportindustrie, waren in der vornehmen Gesellschaft des 13. Jahrhunderts stark im Gebrauch (Abb. 172). Zu welcher Zeit die Form von der Malerei aufgenommen und mit dem kirchlichen Altar verfestigt wurde, wissen wir nicht. Vor 1350 ist kein Stück dieser Art bekannt, was natürlich eine um ein paar Jahrzehnte ältere Entstehung nicht ausschließt. Das folgenreichste ist aber, daß neben den gemalten Klappaltären auch solche in Gebrauch und bald vornehmlich in Gunst kamen, bei denen Malerei und Plastik im Verein auftraten. Die Retabelwand wurde mit hölzernen Statuetten besetzt, die man wohl als Nachfolger der Reliquienbüsten ansehen kann, und diese Reihe wurde an den Flügeln fortgesetzt, während die Malerei auf den Außenseiten zurückwich. Solchermaßen bot der Altar im Wechsel von eröffnetem Zustand (Festtag) und geschlossenem Zustand (Werktag) zwei völlig verschiedene Bilder: das eine Mal war er ein durch Farbe und noch mehr durch Vergoldung stark in Wirkung gesetztes Holzschnitzwerk (Abb. 173), das andere Mal eine Zusammensetzung von gemalten Tafeln.

Kurz zusammengefaßt: Dem 13. Jahrhundert galten als die würdevollste Form des Altars die Typen a und b; ihr Material war Stein und ihre Ausdrucksweise architektonisch. In dem Maße, als die monumentalen Ansprüche sanken, griffen die Typen c und d um sich. Sie entsprachen jener mittleren Gesinnung, die in der Architektur durch die Pfarrkirchen und die Kirchen der niederen Orden vertreten wurde. Lag es in der Natur dieser ziffermäßig am stärksten verbreiteten Baugattungen, daß sie der monumentalen Malerei und Plastik nur ausnahmsweise Aufnahme gewährten, so war es ihnen um so willkommener, im Altar einen Körper zu finden, der sich ohne großen Aufwand mit Bildern und Skulpturen schmücken ließ. Er war das gegebene Feld für den Anbau zweier Gattungen, die bis dahin nur eine untergeordnete Rolle gespielt hatten: die Holzplastik und die Tafelmalerei.

Gemalte Tafeln als billiger (natürlich auch der Vernichtung leichter ausgesetzter) Ersatz für die in getriebenem Metall lassen sich in gelegent-

lichen Erwähnungen der Schriftquellen * bis zu den Karolingern zurückverfolgen — eine Tafelmalerei als selbständige Gattung, d. h. als Trägerin einer besonderen Art von Bildmäßigkeit, durch die sie die Grundlage der modernen Malerei wurde, entstand erst am Schluß unserer Epoche. Bis dahin zeigen die wenigen gemalten Altäre, die sich erhalten haben, die abgeschliffenen Züge des alternden gotischen Gemeinstils. Die stilistische Basis war, wie sich von selbst versteht, der, freilich schon recht vernutzte, aus Frankreich erworbene Formenvorrat. Es ist merkwürdig — zu nicht geringem Teil eine Folge der Bindung der Bildkünste an die Architektur —, wie lange es in Deutschland unbemerkt blieb, daß sich inzwischen eine neue Konstellation in der europäischen Kunst herausgebildet hatte, von Italien her. Von Giotto, von den großen Sienesen wußte man in Deutschland nichts. Diese hatten denselben Ausgangspunkt wie einst die deutsche Malerei der Stauferzeit, nämlich die in Byzanz abgelagerten Rückstände der Antike; Anknüpfung an sie, zur rechten Zeit erfolgt, wäre Rückkehr auf eigene alte Bahnen gewesen. Anstatt dessen waren es nur späte, vereinzelte, durch andere Medien hindurchgehende Ausstrahlungen. Die Punkte, auf denen sie jenseits der Alpen zuerst sich sammelten, waren der päpstliche Hof in Avignon und der kaiserliche in Prag. Merkwürdig genug: das mittelalterliche Papsttum bedeutete, solange es in Rom seinen Sitz hatte, für die europäische Kunstentwicklung nichts; während des »babylonischen Exils« dagegen hat es sie eine Zeitlang stark beeinflußt; ja es mag nicht zuviel gesagt sein, daß hier, im Zusammentreffen nordischen und südlichen Geistes, der erste Anstoß zu der Bewegung eingeleitet wurde, aus der schließlich die Kunst der Brüder van Eyck hervorgehen sollte. Auf jeden Fall sind von 1350 bis 1380 auf der von Avignon in die Niederlande führenden Linie und seitlich von ihr, in Nordfrankreich wie in Deutschland, allerlei toskanische Bildmotive auf der Wanderung anzutreffen **. — Ein ähnlicher Vorgang vollzog sich am Hofe Karls IV. in Prag. Dieser ganz internationale Mann, in der Weltstadt Paris erzogen, mit italienischer Bildung vertraut, ein oft gesehener Gast in Avignon, Herr eines slawischen Landes mit deutscher Kultur, hat der böhmischen Malerei denselben synkretistischen Charakter gegeben, nur mit etwas anderer Zusammensetzung der Elemente, den wir an der böhmischen Architektur schon gewahr geworden sind. Unter seinen Hofmalern erscheint neben einem Nürnberger, einem Straßburger, einem Prager auch ein Tommaso aus Modena, und dieser vielleicht der

* Theophilus (Roger von Helmershausen) hat in seiner *schedula artium* (um 1100) ein eigenes Kapitel *De Tabulis Altarium*.

** Auch in der Plastik! Das um 1355 entstandene Tympanon des Westportals von Münster zu Thann im Elsaß schildert die Anbetung der heiligen drei Könige nach einem ikonographischen Schema, das nur durch Einwanderung aus Toskana erklärt werden kann. Um 1360 findet es sich in Ulm, um 1370 in Haßfurt bei Bamberg.

einflußreichste. Wahrscheinlich waren noch andere, über Avignon eingewanderte Italiener für den Kaiser tätig. Die aus solcher Mischung sich ergebenden Schattierungen genauer zu betrachten, wird für unsern Zweck nicht nötig sein. Ohne Frage wurde in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Böhmen mehr und besser gemalt als in irgendeiner andern Landschaft des Deutschen Reichs, woraus aber noch nicht folgt, daß die böhmische Schule, wie manchmal gesagt worden ist, der Mittelpunkt der deutschen Malerei war. Wo im übrigen Deutschland, im Westen und selbst in Niederdeutschland, hie und da Bruchstücke italienischer, insbesondere sienesischer Kompositionsmotive auftauchen, da sind sie mit größerer Wahrscheinlichkeit auf einer der von Avignon aus sich verzweigenden Straßen angekommen. Tiefere Veränderungen im Gesicht der deutschen Malerei wurden durch sie nicht erzeugt. Daß diese Gaben Toskanas doch nicht verloren waren, sollte in der nächsten Generation, um die Jahrhundertwende, sichtbar werden.

Gemalte Altartafeln aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts sind spärlich, etwas mehr aus der zweiten Hälfte erhalten. — Mängel der Technik sind nicht daran schuld, die Mehrzahl der auf uns gekommenen Stücke befindet sich sogar in vorzüglichem Erhaltungszustand. Der Hauptgrund, weshalb von der Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts so wenig übriggeblieben ist, ist die ungemessene Schaffenslust des 15. und 16. Bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts herrscht reine Flächenzeichnung; der Wechsel von Licht und Schatten gibt nicht den Eindruck von Körperlichkeit, das Hintereinander der Figuren nicht den Eindruck von Raumtiefe; wie in der gotischen Architektur ist auch in der gotischen Malerei die bewegte L i n i e das Ein und Alles. Ihr Ausdruckscharakter ist im Gotischen ein anderer als im Romanischen, aber das Darstellungsprinzip ist dasselbe, insbesondere auch in dem, was es n i c h t ist. Die Tafel aus Klosterneuburg bei Wien (Abb. 416), gemalt zwischen 1322—1329, gibt für jene Zeit schon ein Maximum von Raumvorstellung; man bemerkt, daß die Tiefe allein durch einige abstrakte Architekturlinien nicht sowohl anschaulich gemacht, als angedeutet wird. 50 Jahre später ist Meister Bertram mit dem Altar der Petrikirche in Hamburg (Abb. 419) * auf dem Wege zu dem, was uns heute als natürliches Sehen erscheint, eine Strecke vorwärts gekommen; nicht viel, aber seiner Zeit mag es so erschienen sein. Bedeutender als die positiven Errungenschaften, die vollere Rundung der Figuren und das steile Ansteigen des Erdbodens, das Vertiefung ausdrücken will, dünkt uns das Negative, die Auflösung der bisher geltenden Bildform. Kein zusammenfassender Rhythmus, wie auf der Klosterneuburger Tafel. Der in erster Wandlung aufgeklappte

* In der Literatur bekannter als »Grabower Altar«, weil er im 18. Jahrhundert an diese mecklenburgische Stadt abgegeben war; heute wieder in Hamburg, in der Kunsthalle.

Altar — der letzte, innerste ist der Plastik vorbehalten — zeigt in dreimal wagerechter und achtmal senkrechter Teilung 24 kleine Felder, 18 mit der Erschaffung der Welt, der Geschichte der ersten Eltern und der Patriarchen, 6 mit Szenen aus dem Marienleben. Hie und da ist noch eine Responsion zwischen den benachbarten Bildern versucht, im allgemeinen aber ist jedes eine Einheit für sich. Und auf jedem einzelnen wieder sind die darin enthaltenen Personen, Geräte, Gebäude, Felsen und Bäume als einzelne gesehen und werden wie Vorsatzstücke um die Menschen herumgestellt; von der Architektur wird ein Ausschnitt gegeben, der in der Luft zu hängen scheint. Immerhin, diese der Umgebung geschenkte größere Aufmerksamkeit bedeutet etwas. Baulichkeiten und Landschaft sind schon etwas mehr als bloße Bezeichnungen des Schauplatzes der Handlung. Der Maler weiß es, mit dem Verstande, daß es einen Raum und in diesem Beziehungen gibt, aber sieht sie noch nicht. Meister Bertram stammte aus Minden in Westfalen, von 1367 ab ist seine Tätigkeit für den Rat der Stadt Hamburg bezeugt, 1379 vollendete er den obengenannten Altar, und noch zwei andere haben sich von ihm oder seiner Werkstatt erhalten, in seinem Testament von 1390 gelobte er eine Pilgerfahrt nach Rom. Durch Zufall wissen wir also ungewöhnlich viel von ihm. Seine persönliche Bedeutung wurde bei der Wiederentdeckung seines Hauptwerks überschätzt. Er ist kein Bahnbrecher. Er belehrt uns über das Umsichgreifen der internationalen Strömung. Und zu dieser gehörte ein gewisser Zusatz italienischer Elemente. Bertram gleicht darin den Böhmen, aber es ist nicht nötig, ihn zu ihrem Schüler zu machen, es gibt genug andere Möglichkeiten der Vermittlung. — Dadurch, daß der Altar, wie im obigen Beispiel, erzählende Zyklen aufnahm, konnte er stofflich ein Ersatz für die verdrängte Wandmalerei werden. Allein nicht alle gemalten Altäre geben Historien. Oft liegt der Fall so, wie auf dem in Abb. 174 wiedergegebenen Friedberger Altar, wo handlungslos und raumlos einzelne Heiligengestalten in Reihe vorgeführt werden. Dies Schema ist dem plastischen Altar entlehnt, welchem wir uns nun zuwenden.

Wie und wann der monumentale steinerne Altaraufbau, dieser vom 13. Jahrhundert geschaffene Typus, vom hölzernen Flügelaltar verdrängt wurde, vermögen wir nicht anzugeben. In jedem Falle waren von der Mitte des 14. Jahrhunderts ab die neuerrichteten Altäre in der Mehrzahl Flügelaltäre. Doch keineswegs kam ihr Umsichgreifen vorzugsweise der Malerei zugute. Das Übergewicht hatten die Schnitzaltäre, bei denen nur die Außenseite der Flügel bemalt, die Innenseite aber, wie der Schrein selbst, dem Schnitzwerk vorbehalten war. — Die beiden folgenden Beispiele zeigen den Weg der Entwicklung. Auf dem nicht lange vor 1350 entstandenen Hochaltar der Abteikirche Doberan in Mecklenburg (Ab-

bildung 171) klingt das steinerne Retabel deutlich nach; der Schreiner imitiert die Formen der Großarchitektur. In dem jetzt entleerten Hohlraum des Schreins standen Reliquienbüsten, auf den Flügeln sind die entsprechenden Heiligengestalten in flachem Relief angebracht. — Der Hochaltar der Petrikirche in Hamburg ist nun ein ausgesprochener Flügelaltar, und zwar schon in der entwickelten doppelflügeligen Form. Am Alltag stand das Werk auf dem steinernen Altartisch wie ein flacher Schrank mit zwei Türen, auf dem vier (jetzt erloschene) Heiligenfiguren Platz hatten. Bei der ersten Wandlung zeigten sich die oben besprochenen Gemälde; nach der zweiten Wandlung kam die Festtagsseite zum Vorschein, nur aus Skulpturen bestehend (Abb. 173). Nur die kleinen, etwas verkrüppelten Baldachine erinnern noch an die Großarchitektur, sonst ist der schlichte, geradlinige Aufbau * rein schreinermäßig gedacht; ebenso die einfache Koordination in der Aufstellung der Statuetten in zwei, nur in der Mitte durch die Kreuzigungsgruppe unterbrochene Reihen von zweimal 22 Figuren. Hierbei läßt es sich nicht übersehen: was in der monumentalen Kunst streng und feierlich wirkt, wird im kleinen Format kleinlich monoton. Aber das eigentliche Anliegen des Bildschnitzers war auch ein anderes. Zwingt man sich, die Figuren einzeln zu betrachten, oder hebt man sie gar aus dem Kasten heraus, so entdeckt man eine Vielheit des individuellen Lebens, die Bewunderung verdient; selbst die niemals sichtbaren Rückseiten sind mit Liebe ausgearbeitet. So schlecht die Körper proportioniert sind, in Haltung und Gebärde sind sie voll Ausdruck, vollends die Köpfe von einer physiognomischen Prägnanz, die zu den flauen Idealtypen der Gemälde desselben Altars im größten Gegensatz steht. Bis sie etwas wie den Torso des Gekreuzigten, der bei schwacher anatomischer Kenntnis doch voll Empfindung für die lebende Substanz der Oberfläche ist, hervorbringen konnte, hat die Malerei noch lange warten müssen. Dies Verhältnis ist kein einmaliges. Es gilt fürs Allgemeine: auf dem Wege zum Naturalismus ist die Plastik der Malerei um eine große Strecke voraus. Deshalb war es für die norddeutsche Kunst von höchster Wichtigkeit, daß sie, durch den Mangel an gewachsenem Stein bisher von der Plastik ausgeschlossen, in der Bildschnitzerei, dank der neuen Form des Altars, einen Ersatz fand, mangelhaft zwar im Sinne der in dieser Zeit hochgeschätzten akademischen Korrektheit, doch voll naiver, volkstümlicher Frische **.

In Süddeutschland ist der Schnitzaltar erst viel später zu Ansehen

* Breite bei geöffneten Flügeln 7,24 m, Höhe der Figuren 0,50.

** Wie früh sich die Bildschnitzer an figurenreiche szenische Darstellungen heranwagten, läßt sich nicht sagen. Der alte Hochaltar der Lübecker Marienkirche von 1425 wird schwerlich der erste seiner Art sein. Ein reiches Betätigungsfeld fand die Figurenschnitzerei schon im 14. Jahrhundert an den Chorstühlen. Darauf näher einzugehen, müssen wir uns aus Raummangel ersparen.

gekommen. Ein paar kleine Figürchen, die sich da und dort gefunden haben, geben keine günstige Vorstellung. Dagegen treffen wir in ziemlicher Menge auf Einzelbildwerke, zuweilen aus Holz, noch häufiger aus Stein, die schon wegen ihres großen Formates zu keiner der bisher betrachteten Altargattungen passen. Es sind regelmäßig Muttergottesbilder (Abb. 235—37), ausnahmsweise andere Heilige von Rang, wie z. B. St. Peter. Wie und wo waren sie aufgestellt? Auf Miniaturen sehen wir Altäre abgebildet mit solchen Einzelbildwerken in einem Tabernakel (Abb. 234). Aus dem 15. Jahrhundert haben sich einige in einen Flügelschrein eingeschlossene an ihrem alten Platz erhalten (Abb. 175). Die meisten sind in jüngerer Zeit reicheren Kompositionen gewichen.

Andachtsbilder.

Es gibt nun noch gewisse plastische Darstellungen, die zu den liturgischen Voraussetzungen des Altardienstes nicht passen. Sie müssen einem neuen und besonderen Andachtsbedürfnis entsprungen sein. Vom offiziellen Kultus waren sie mehr geduldet als gefordert. Die Zahl der Denkmäler ist sehr zusammengeschmolzen, aber auch besonders interessant dadurch, daß die künstlerische Aufgabe aus dem bisher betrachteten Rahmen heraustritt. Für jede dieser Darstellungen hat es einen Urtypus gegeben, der durch einen einmaligen Anstoß entstanden zu sein scheint und dann fast unverändert wiederholt wurde. Bemerkenswert ist auch, daß sie nicht zu einem Brauch der allgemeinen Kirche wurden, sondern allein der deutschen eigen und auch in ihr provinziell begrenzt waren.

Die Johannesgruppe (Abb. 251, 253). Sie ist zu Haus im südwestlichen Schwaben und an beiden Seiten des Oberrheins. Aus dem 14. Jahrhundert hat sich von ihnen etwa ein Dutzend erhalten *, aus späterer Zeit nur wenige und minderwertige Nachahmungen. Es ist aus der (sonst von der Plastik nie behandelten) Erzählung vom Abendmahl ein einzelner Moment herausgehoben und in einem Gedankengange weitergeführt, der mit der Hauptbedeutung des sakramentalen Vorgangs nichts zu tun hat: Johannes sitzt neben Christus, den Kopf an seine Brust gelehnt — eingeschlafen, wie mit bekanntem Mißverständnis die mittelalterliche Kunst es sich immer vorstellte. Der Künstler, der sie erfand, hat sich um die Schwierigkeiten der plastischen Gruppenbildung keine zu schweren Sorgen gemacht; dem seelischen Gehalt des Vorgangs ergreifenden Ausdruck zu geben, das beschäftigt ihn am meisten. Der

* Die beiden besten Exemplare sind durch den Handel in Privatsammlungen gekommen, die eine in Berlin (B. Oppenheim), die andere in Antwerpen (Meier van den Bergh), jene aus Schülzburg im württembergischen Oberamt Münsingen, diese aus dem Elsaß. Das Urexemplar ist nicht gefunden.

Mann und der Jüngling, der Wachende, Aufrechte, Feste und der in hilfloser Schlaftrunkenheit mit gelösten Gliedern Hingesunkene. Wie zart die Begegnung der Hände. Aber die Augen des Meisters schauen gedankenvoll in die Ferne, als sähen sie das Schicksal herankommen. Soviel hat der Künstler unmittelbar verständlich aussprechen können. Zweifellos hat die Szene außerdem noch eine religiös-symbolische Bedeutung. Die Mystiker sprechen davon, daß nur zwei den Herrn ganz verstanden hätten, seine Mutter und der Jünger, der an seiner Brust gelegen. Sie erwähnen die Szene auch als Sinnbild der Hingebung der Seele an Gott. Wenn man weiß, wie zähe die mittelalterliche Kunst im Gegenständlichen an der Überlieferung hing, von der sie sich nur in sehr allmähliche Abwandlungen entfernt, so erfüllt eine absolute Neuschöpfung, wie diese hier, mit größtem Erstaunen. Nachdem sie einmal da war, erlaubte man sich auch nur ganz leichte Varianten. Merkwürdigerweise wird gerade das Gleichgültigste, die von den Knien herabhängende Draperie, am genauesten wiederholt. Dagegen fühlten die Kopisten etwas nicht ganz Genügendes in der Lage von Kopf und Schultern des Johannes. Hier allein werden Veränderungen gesucht, aber dabei natürlich nicht immer Verbesserungen gefunden.

Der Schmerzensmann. Die Leidensgestalt Christi ohne Bezugnahme auf einen bestimmten Moment der Passionsgeschichte. Am Schluß des Mittelalters überaus häufig, begegnet uns diese Darstellung in den Denkmälern nicht früher als im 3. Viertel des 14. Jahrhunderts. Das älteste uns bekannte Exemplar befindet sich im Museum zu Colmar. Aus dem Elsaß kam der Schmerzensmann nach Schwaben, wo wir ihn zuerst neben einem Portal der Hl. Kreuzkirche in Gmünd antreffen (Abb. 254). Er gehört hier nicht zum Dekorationsprogramm. Augenscheinlich ist es ein Devotionsbild als nachträgliche Stiftung von privater Seite.

Das Schutzmantelbild. Wieder ein Devotionsbild und in plastischer Fassung wieder im 2. Drittel des 14. Jahrhunderts zuerst auftretend. Das früheste Exemplar am Freiburger Münster (Abb. 252). Eine Symbolik von glücklichster Anschaulichkeit. Maria, die mater misericordiae, hat ihren Mantel ausgebreitet, unter dem eine Bruderschaft Schutz findet. Die nächste Nachahmung neben dem Südportal des Domchors in Augsburg; nur daß es hier nicht Maria, sondern eine andere Heilige ist. Die Augsburger Bildhauer hingen über Gmünd und Rottweil mit dem Oberrhein zusammen. Im 15. Jahrhundert greift das Schutzmantelbild in die Malerei über, für die es auch besser geeignet war. (Älteste Fassung auf Siegeln französischer Zisterzienserklöster.)

Das hl. Grab. Unter diesem Namen werden zwei zu unterscheidende Dinge verstanden. Das eine ist eine kleine, in der Regel zentral ange-

legte Architektur, welche, meist als Stiftung von zurückkehrenden Pilgern aus dem Hl. Lande, an die Grabkirche in Jerusalem erinnern sollte. Heilige Gräber in diesem Sinne waren von früher Zeit an Brauch. Eine Schöpfung erst des 14. Jahrhunderts das zweite. Es ist eine plastische Gruppe. Der Leichnam des Herrn liegt ausgestreckt da, eigentlich nicht in, sondern auf einem Sarkophag, an dessen vorderer Wand die schlafenden Wächter im Relief abgebildet sind. Hinter dem Sarkophag als stehende Rundfiguren die drei Frauen; nicht immer, aber oft außerdem noch die zwei Engel. Wie man sieht, ist es nicht ein bestimmter, durch die Evangelienerzählung gegebener Moment (wie ihn schon bei den Byzantinern die Malerei darstellte), sondern die lyrische Synthese verschiedener, einander folgender Vorgänge des Ostermorgens. Die Frauen erschienen ja, als Christus schon auferstanden war, hier aber liegt der Leichnam noch da. — Auch von dieser Darstellung gilt, daß sie unvorbereitet, plötzlich und fertig auftritt, um dann länger als zwei Jahrhunderte mit unbedeutenden Veränderungen wiederholt zu werden. Das älteste Exemplar, ziemlich genau auf 1340 zu datieren, besitzt das Münster in Freiburg (Abb. 233). Die Gruppe ist in eine flache Nische eingebaut. Oben am Baldachin erscheint, in kleiner Figur, Christus als Auferstandener. Gelegentlich einer baulichen Veränderung im 16. Jahrhundert wurden die Frauen und die Engel entfernt. Man hat sie jetzt wiedergefunden und im Museum der Münsterbauhütte die zerstreuten Figuren im Abguß wiederhergestellt. Es besteht eine sehr enge stilistische Verwandtschaft mit den Skulpturen der Katharinenkapelle des Straßburger Münsters (Abb. 232). Außerdem erinnert die Architektur der Nische an das Grab Konrads von Lichtenberg ebendort. Nun hat sich in Straßburg früher auch ein hl. Grab befunden. Man kann es nicht beweisen, muß es aber für sehr wahrscheinlich halten, daß das Freiburger hl. Grab eine Kopie des Straßburger ist. Über die Entstehung des letzteren gibt der Chronist Klosener, ein Geistlicher am Münster, einen höchst merkwürdigen Bericht. Der Erbauer der Katharinenkapelle, Bischof Berthold von Bucheck, habe sich in derselben noch bei Lebzeiten sein Grabmal errichten lassen. Als er es betrachtete, prächtig wie es war, fiel ihm ein Gedanke aufs Gemüt. Er dachte an die Karfreitagszeremonie, bei welcher ein hölzernes Bild von Christi Leichnam in ein hölzernes Grab gelegt wurde. Da sprach er: »Daz sol nit sin, daz min grab gottes grab übertreffe — und dat do daz grab noch besser machen und schonre und gab es unserm herrengot zu einem heiligen grabe.« Wir sind hier also in der ganz ungewöhnlichen Lage, die Entstehung eines Gattungstypus aus einem sehr individuell gearteten Vorgang in statu nascendi beobachten zu können *. Ob Berthold von Buch-

* Unter den erhaltenen hl. Gräbern ist nach dem Freiburger das nächstälteste Exemplar das in Schwäbisch-Gmünd aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Die Ähnlichkeit mit dem Freiburger erklärt sich aus der gemeinsamen Straßburger Wurzel.

eck zu der damals in Straßburg in Blüte stehenden Mystik nähere Beziehungen hatte, ist uns nicht bekannt. Sein frommer Einfall wäre wohl in ihrem Sinne gewesen.

Das Vesperbild (Abb. 255, 256). Das ist der in der deutschen Kirche gebräuchliche Name für die Darstellung, die gegenwärtig, in Verkennung des richtigen Verhältnisses, mit dem italienischen Namen *Pietà* bezeichnet wird. Sie war vor Michelangelo der italienischen Plastik unbekannt, ist eine deutsche Schöpfung, genau 200 Jahre vor Michelangelo entstanden *, unter den Devotionsbildern des späten Mittelalters das am meisten verbreitete. Es ist eine plastische Zweifigurengruppe (darin, wie in mancher andern Hinsicht, der gleichzeitig erfundenen Johannesgruppe verwandt): Maria mit dem toten Sohn auf dem Schoß — das schmerzvolle Gegenbild zu dem gewohnten der glücklichen, lieblichen jungen Mutter. Wenig Überlegung ist nötig, um uns zu sagen, daß die Darstellung nicht im Kopf eines plastisch denkenden Künstlers entsprungen ist. Der Malerei wäre sie eher zuzutrauen. Sie blieb ihr indessen fremd**. Sie ist ein Geschöpf der Dichtung; nicht des kirchlichen Dramas, an das man irrig gedacht hat, sondern der Lyrik. Dort hat sie ein langes Vorleben gehabt***, bis sie in die Bildhauerkunst übersprang. Schon im Text der gesungenen Marienklage war aus dem Strom der Empfindung immer deutlicher eine Vision des Auges aufgetaucht. Zuerst noch ist Maria unter dem Kreuze stehend gedacht: es verlangt sie, den Toten zu umarmen und zu küssen:

Gebet mir doch den toten Leib,
Da ich seine Mutter bin und ein viel armes Weib,
Daß ich mich sättige meiner Reue (Betrübnis)
Und mein Leid vielmals erneue.

Was hier noch Wunsch ist, wird im späten 13., im frühen 14. Wirklichkeit:

se nam sin hovet (Haupt) an den scot (Schoß)
unde sat (saß) also se were dot.

Und beim Mystiker Suso wird das Bild noch deutlicher:

ich nam min zartes Kind uf min schoze und sach in an — do was es tot; ich legt in an und aber an — do en was da wedder sinn noch stimme.

Es geschieht hier also dasselbe, was der Entstehung der Johannesgruppe

* St. Beißel, Verehrung der Heiligen S. 59, erwähnt als ältestes Zeugnis einen im Jahre 1298 erteilten Ablaß für ein Vesperbild in der Karmeliterkirche in Köln.

** Noch wesentlich anders das Emailbild des Klosterneuburger Altars, Ende 12. Jahrh., wo die Last von drei Frauen zusammen getragen wird.

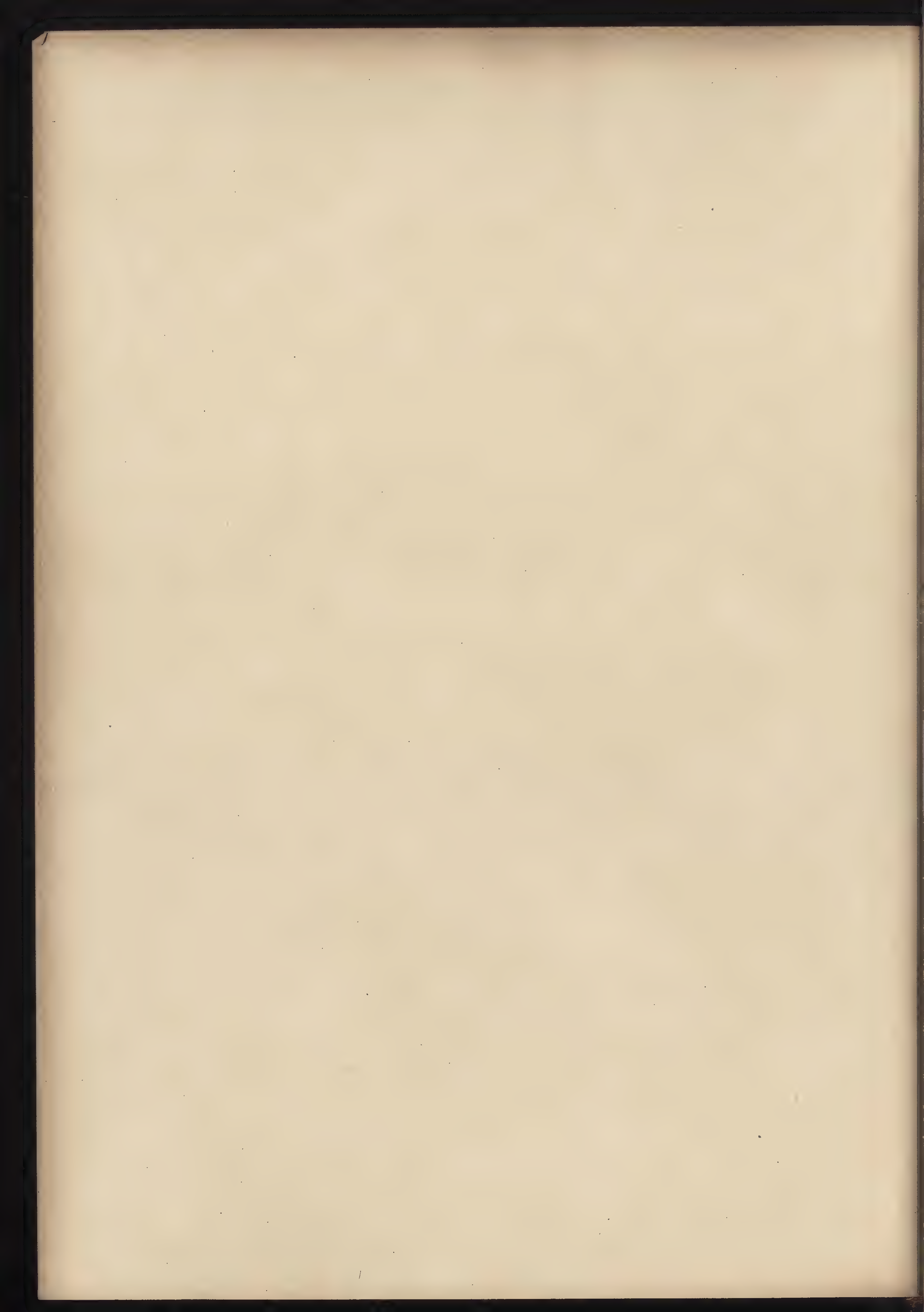
*** Von W. Pinder eingehend nachgewiesen.

vorausgegangen war: aus einer Abfolge geschichtlicher Vorgänge isoliert sich ein einzelner Moment, nur noch an ihn wird gedacht, das Gefühl verdichtet sich zum Bilde, zum Bilde einer Szene, die es historisch nie gegeben hat. Wo ein ganzer Chor die Totenklage anstimmt, ist es das nächste, sie mit den Mitteln der Malerei in die Sichtbarkeit überzuführen (so in Italien); wo schon die Dichtung den Monolog gewählt hat, ist die isolierende Kunst, also die Plastik, im Vorteil. Immer blieb es ein heikles Unternehmen, aber gehorsam einem Idealismus, der jede Beleidigung des Auges hinnahm, wenn nur der Gefühlswert stark und wahr herausgebracht wurde. — Aus der immer noch großen Menge der aus dem 14. und frühen 15. Jahrhundert erhaltenen Vesperbilder heben sich zwei Haupttypen heraus, der eine, wie es scheint, am Mittelrhein, in Hessen und Thüringen, der andere im östlichen Baiern und in Österreich heimisch. Abb. 256a gibt ein Bild der ersten Gruppe. Maria sitzt einsam auf dem Felsen von Golgatha (auf manchen Exemplaren sind am Rande Schädel und Knochen dargestellt). Um uns ihren Jammer ermessen zu lassen, wird uns der Körper des Sohnes ohne jede Schonung in äußerster Entstellung gezeigt, formlos zerstört, wie eine leere, schlaffe Hülse des entwichenen Lebens. In vielen Exemplaren werden an dem geschändeten Leibe die Spuren der erlittenen Marter noch greller hervorgehoben, er wird zu einer gespenstischen Fratze. Anders der zweite Typus. Sein Pathos ist heroisch. Der Leichnam ist edel gebildet. Er kann keine leichte Last sein. Aber die Göttliche fühlt sie nicht (wie auch in der Johannesgruppe Christus durch die Körperlast des Jüngers nicht aus seiner festen Haltung verdrängt wird). Keine laute Deklamation. Aber die schneidende Dissonanz des Hauptmotivs übernimmt es, mit seiner eindringlichen linearen Symbolik das zerrissene Herz uns zu zeigen. — In Abb. 255 und 256 sieht man zwei Exemplare aus dem Stift Admont im Salzkammergut (ein fast identisches im Dom zu Magdeburg) und eines in Baden bei Wien. Ohne weiteres ist klar, daß sie Wiederholungen eines Urexemplares sind; keineswegs knechtische Kopien, aber gewissenhaft im Festhalten des Wesentlichen; und man beachte, was alles dahin gerechnet wird: z. B. der nachschleppende, ausschwingende Gewandzipfel, der sozusagen als zweite Stimme den herabhängenden Unterschenkel des Leichnams begleitet und als Diagonale zwischen der Horizontale der einen und der Vertikale der andern Gestalt vermittelt. Es scheint, daß in einem bestimmten Kreise dieser Typus mindestens 100 Jahre (etwa 1330—1430) sich unerschöpft im Gebrauch erhalten hat. Man muß sich vorstellen — worauf auch die Gleichartigkeit des Werkstoffs, feiner weicher Kalk oder Gußstein, hindeutet —, daß irgendwo eine Zentralwerkstatt bestand, welche diese Bilder in allen Formaten, manchmal lebensgroß und noch größer, für den Versand anfertigte. Sie finden sich am häufigsten im östlichen Oberbaiern, in Österreich und Schlesien,

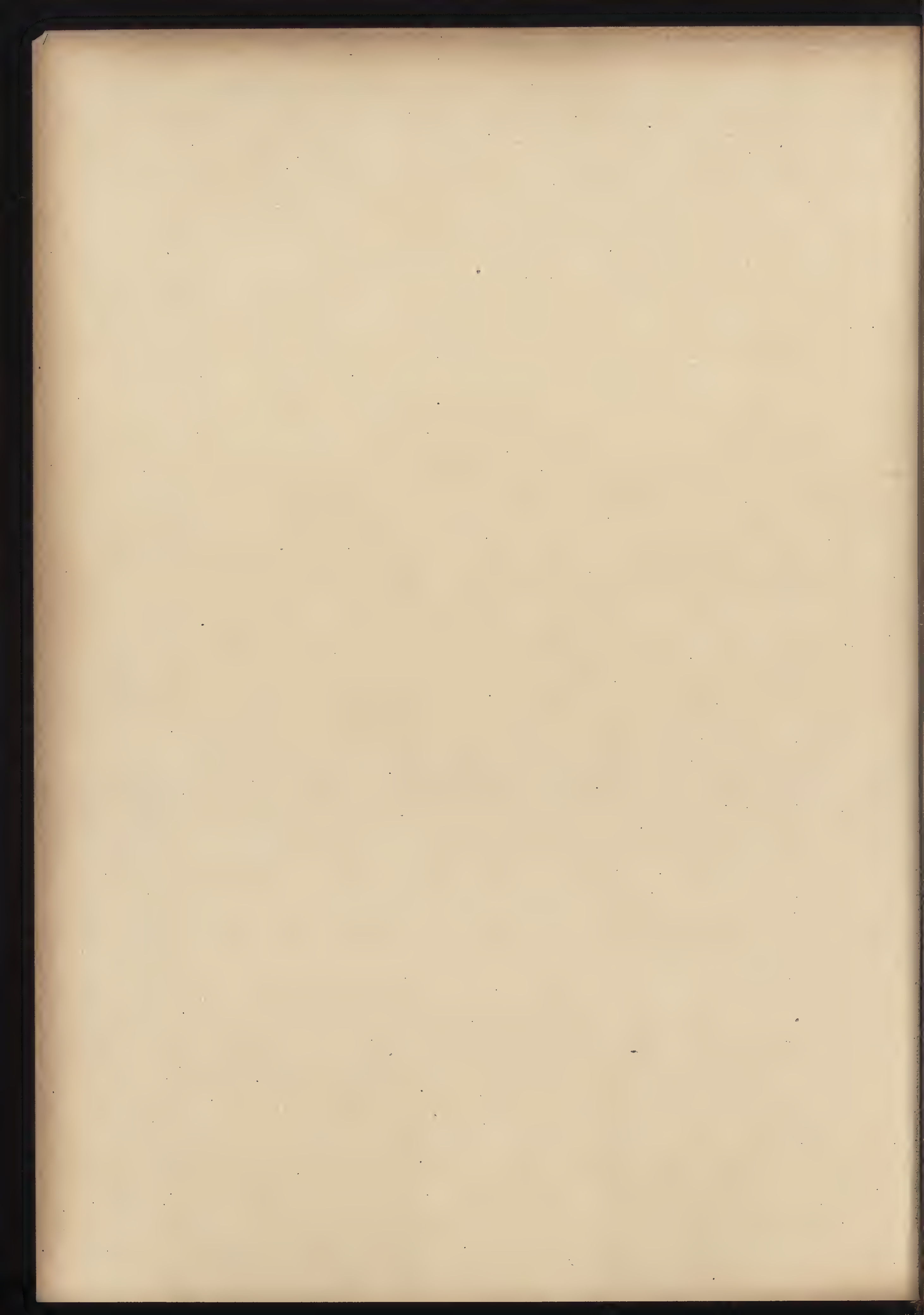
vereinzelt bis an die Nordsee und andererseits bis nach Verona und Venedig.

Es liegt in der Natur der Sache, daß die mobile Plastik den Wechselfällen und Unbilden der Zeit leichter erliegt als die immobile, und in besonderer Weise müssen wir von den Devotionsbildern annehmen, daß nur ein sehr kleiner Bruchteil ihres Bestandes auf uns gekommen ist. Auch so noch ergänzt derselbe unsere Kenntnis vom 14. Jahrhundert in bedeutsamer Weise. Es läßt sich im allgemeinen nicht anders sagen: von etwa 1330 ab verfällt die Plastik einer Erstarrung im Konventionellen. Die Bedeutung der neuauftretenden Andachtsbilder ist es, daß sie ihr einen neuen, warmen Blutstrom zuführten. Er ging vom Inhalt, von der religiösen Empfindung aus. Und damit stand die Kunst plötzlich auch vor einem neuen Formproblem. Dasselbe war so beschaffen, daß sie wohl hätte vor ihm erschrecken dürfen. Denn der gegebene Inhalt — das ist das Merkwürdige an fast allen der neu auftauchenden Themen — verlangte eine Gruppe. Nun ist aber die Gruppe etwas dem Urwesen der plastischen Kunst Fremdes, weshalb die mittelalterliche Kunst sie in der Rundplastik immer vermieden hatte, selbst dort, wo sie vom Gegenstand gefordert gewesen wäre, wie z. B. bei der Verkündigung oder der Heimsuchung; sie gab auch dann nur isolierte, formal beziehungslose Figuren, selbst räumlich voneinander getrennt (z. B. im Dom von Regensburg Maria und der Engel Gabriel an zwei verschiedenen Pfeilern). Im Schutzmantelbild geht die Erfindung durch eine unwirklichkeitsmäßige Anordnung der Schwierigkeit aus dem Wege. Das hl. Grab bringt eine Zusammenstellung, keine Gruppe im höheren Sinn. Aber im Johannesbilde und Vesperbilde war kein Ausweichen möglich: es waren zwei kontrastierte Gestalten — ein Wachender und ein Schläfer, eine Lebende und ein Toter — in nächste körperliche Berührung und Verschränkung zu bringen. Eine formale Aufgabe schwerster Art war hier zu lösen ohne die leitende Hand der Tradition. Aber sie war ja nicht um ihrer selbst willen gestellt, sondern weil ein heiliger Inhalt es verlangte. Des Dilemmas zwischen Form und Ausdruck werden sich diese Künstler nicht einmal sehr bewußt gewesen sein (wie Michelangelo es war, als er das der italienischen Kunst fremde Thema aufgriff). Ihre Wahl war im voraus getroffen. Nicht darauf kam es ihnen an, Dissonanzen formal zu überwinden, sondern sie als ausdruckerzeugende Kräfte einzustellen. Wo es um die reine Form geht, fühlt sich der Deutsche unsicher, sucht er Erleuchtung durch eine fremde Autorität; selbständig bis zur Kühnheit wird er, wo der Imperativ seines Innenlebens es heischt. Wie schnell hatten doch im Laufe des 14. Jahrhunderts die erlernten Formen sich abgenutzt. Um am Leben zu bleiben, muß die Kunst wahr sein, Wahrheit heißt in ihr allererst Übereinstimmung mit dem inneren Leben. Daß

dieses noch die Kraft besaß, da und dort die erstarrte Form zu durchbrechen, auch auf die Gefahr der Formlosigkeit hin, war es nicht für die Kunst ein Glück? Michelangelos Pietà ist formvoller als die deutsche des 14. Jahrhunderts — selbstverständlich —, aber stärker an Ausdruck ist auch sie nicht. Formlosigkeit kann gerechtfertigt sein, wenn der gewollte Ausdruck nur in ihr zu finden ist, wohl; doch auch dies nur dann, wenn ein übermächtiger, allgemein verstandener, unbezweifelt wertvoller Gemütsinhalt es gebietet. Man kann das eine fruchtbare Formlosigkeit nennen. Sie war von alters das Schicksal und, recht verstanden, das Privilegium der deutschen Kunst.



FÜNFTES BUCH.



Dies Buch beschäftigt sich mit dem 15. Jahrhundert. Es ist ein Jahrhundert werdender Dinge, schwebender Entscheidungen, starker Spannungen zwischen äußerer Lebensform und innerem Gehalt; ein Zwielicht umspielt alle Dinge, in dem der Schein einer untergehenden und das Licht einer aufgehenden Sonne zusammenfließt. Um die Frage schärfer zuzuspitzen: das 15. Jahrhundert, wohin gehört es eigentlich? ist es Mittelalter — ist es Neuzeit?

Hierum ist viel gestritten worden, und eine glatte Schlichtung wird auch niemals gewonnen werden, weil die Entwicklung auf den verschiedenen Lebensgebieten verschieden lief. Mag die Kirchen-Staats-Wirtschaftsgeschichte für den Beginn der Neuzeit spätere Termine ansetzen, für die Kunstgeschichte liegt unzweideutig die Wasserscheide im 15. Jahrhundert. Zwar bleiben vom Mittelalter ausgedehnte Residuen, sagen wir lieber Resultate, zurück; sie verschwinden nur langsam und manche niemals; das Entscheidende ist doch, daß die wirksamsten Antriebe nicht von dort kommen, wo die geistigen Zentren der mittelalterlichen Kunst lagen, und ihre Ziele in ganz andern Himmelsrichtungen suchen. Damit offenbart uns die Kunst, sie zuerst, in aller Deutlichkeit, daß eine neue Gesamteinstellung dem Leben gegenüber eingetreten ist.

Kein dröhnender Zusammenbruch leitete die Zeitwende ein; keine neuen Völker traten auf; keine neue Religion wurde gestiftet — was der Sinn der Reformation gewiß nicht war —; kein *deus ex machina* erschien auf der Bühne — für welche Rolle man irrig die Antike in Anspruch genommen hat —: um das alles handelte es sich nicht, sondern um eine Wandlung im inneren Lebensprozeß. Sie ist die einschneidendste seit dem Untergang der antiken Welt; und hätte nicht schon längst die weltgeschichtliche Betrachtung zur Scheidung in zwei große Massen, Mittelalter und Neuzeit, sich entschlossen, die Kunstgeschichte würde es von sich aus tun müssen. Warum aber der Barometer der Kunst am frühesten die Veränderung anzeigte, läßt sich wohl begreifen. Sie ist nach ihrem Wesen nur für eine Scheinwelt verantwortlich; auf leichten Flügeln schwingt sie sich über Schranken und Konsequenzen hinweg, vor denen andere Halt machen müssen; sowohl dem systematischen Denken als der praktischen Lebensgestaltung darf sie vorauseilen und Geheimnisse der Tiefe enthüllen, für die sonst »kein Verstand der Verständigen« das Wort zu finden weiß. So hatte ja auch in der Auflösung der antiken Welt

gerade die Kunst den vorausgeworfenen Schatten des Mittelalters sehr deutlich abgezeichnet.

Wenn es gelänge, die geistigen Quellen der Kunst des 15. Jahrhunderts aufzudecken, so würden wir damit unser Wissen von der Entstehung der Neuzeit beträchtlich gefördert haben. Eine kurze Erinnerung an die äußere Umwelt, in der die Kunst sich bewegte, möge vorausgehen.

Den geringsten Antrieb zu innerer Erneuerung zeigte in Deutschland offenbar das staatliche Leben. Man bemerkt den Unterschied zu den Völkern des Westens — Frankreich, Spanien, England —, bei denen gerade die Umgestaltung des Staates, der Ausbau nationaler und zentralisierter Monarchien die Neuzeit einleitete. Unsere Darstellung des frühen und hohen Mittelalters hat den Eindruck hinterlassen, daß unsere Kunst ohne die — indirekte — Hilfe des Staates wenig hätte erreichen können. Im ausgehenden Mittelalter fehlte sie ihr ganz. Es ist das erste Mal in unserer Geschichte, daß Kulturblüte und Staatsblüte, Geist und Macht sich verfehlten.

Das deutsche Kaisertum war ein Schatten, eine Fiktion geworden, indes das Reichsterritorium vom Rande her abzubröckeln begann. Im Osten brach vor der polnisch-litauischen Übermacht der Deutsche Ordensstaat zusammen, erhoben sich die Böhmen gegen ihre deutschen Lehrer und trugen in den Hussitenkriegen den Schrecken weit ins deutsche Binnenland, zeigten sich am Horizont bereits die Türken; im Norden glitt die Hansa leise von der Höhe ihrer Macht herab; im Westen zog Burgund die Niederlande an sich; im Süden löste sich die Schweizer Eidgenossenschaft vom Reich; in Frankreich, wenn auch für kurzsichtige Augen noch keine Gefahr von dort drohte, reckte sich die Monarchie in die Höhe und sammelte ihre Kräfte zum kommenden Vorstoß gegen die deutsche Grenze. Die große Hoffnung, mit der das Jahrhundert begonnen hatte, die Reformkonzilien von Konstanz und Basel, war gescheitert. Die Kirche war von keinem ihrer Gebrechen befreit, doch ihr wunderbarer Apparat funktionierte ungestört weiter und hielt das Leben der Menschen so fest wie je in seiner Gewalt, von der Wiege bis zum Grabe.

Dennoch zeigt es sich überall, aber am unverhohlensten in der Kunst, daß die Kirche ihr höchstes Kulturideal, die universelle Einheit des europäischen Geisteslebens, nicht mehr aufrechtzuerhalten vermochte. In der Kunst der Hochgotik hatte es seinen machtvollsten Ausdruck gefunden. Die Kunst des 15. Jahrhunderts tritt mit scharfer Schwenkung unter das Zeichen nationalen Sonderwillens. Die Beobachtung muß in die Tiefe schürfen, um zu erkennen, daß zwischen den sehr verschieden gefärbten nationalen Strömungen doch ein Quellzusammenhang besteht. Zuerst an zwei weit entlegenen Punkten sprang die neue Bewegung auf: in den Niederlanden und in Toskana. Auch noch an andern regte sie sich, wohl nicht mit gleicher Kraft, doch in gleicher Ursprünglichkeit.

Ein äußerer Zusammenhang besteht nicht. Ein innerer, in der sozusagen unterirdischen Bewußtseinsschicht liegender muß notwendig angenommen werden. Denn woher käme sonst neben der sachlichen die zeitliche Kongruenz?

1399 begann Ulrich von Ensingen den Straßburger Münsterturm. Um dieselbe Zeit baute in Bayern Hans Stettheimer. Diese beiden sind die Eröffner der Spätgotik, in betreff deren kein Zweifel sein darf, daß sie nicht verfallende Überreife bedeutete, vielmehr die Ankündigung einer sich verjüngenden Baugesinnung in Deutschland. Eben um dieselbe Zeit arbeitete der große Niederländer Klaus Slüter an den Bildwerken der Kartause von Dijon, die er 1404 vollendete. In Florenz ereignete sich 1401 der berühmte Wettbewerb um die zweite Tür des Baptisteriums, aus dem Ghiberti als Sieger hervorging. 1416 malte Paul von Limburg das letzte Blatt am Gebetbuch des Herzogs von Berry, und im selben Jahre stellte Donatello sein Standbild des hl. Georg auf. 1419 entwarf Brunelleschi den ersten Kirchenbau der Renaissance. 1424 war Hubert van Eyck am Genter und Meister Franke am Hamburger Altar beschäftigt.

Diese Beispiele mögen genügen. Durch alle, so verschieden sie sonst sein mögen, zieht sich der gleiche rote Faden: das Bekenntnis einer vom Mittelalter sich abwendenden neuen Lebensstimmung, der Wille, dem neuen Geist einen neuen Leib zu bauen.

Als die kunstgeschichtliche Forschung dieser Tatsache gewahr wurde, war sie ihr gegenüber zunächst ratlos. Lange hatte sie gelehrt, die Kunst der Neuzeit sei zuerst in Italien ans Licht getreten, mit weitem Vorsprung vor den transalpinen Ländern. Nun war nicht mehr zu leugnen, daß auch in diesen mit voller Kraft ein Neues sich regte. Aber die äußeren Merkmale, aus denen allein man bisher den Rahmen eines »Stils« zu konstruieren gewohnt war, waren auf beiden Seiten verschieden, und es war kein Name zu finden, durch den die postulierte Einheit hätte bezeichnet werden können. Endlich entschloß man sich zur Behauptung: auch die nordische Kunst des 15. Jahrhunderts ist Renaissance. Wir möchten hier die Frage einschalten, ob es denn keine Anordnung kunstgeschichtlicher Zusammenhänge gibt außer durch das Mittel von Stilnamen. Im vorliegenden Falle unbedingt ist der Name Renaissance als Generalnenner der Kunst des 15. Jahrhunderts, mit gleicher Gültigkeit für den Norden wie für den Süden, der verfehlteste, der vorgeschlagen werden konnte. Eine gewaltsame Umdeutung und verflüchtigende Erweiterung des bis dahin klar determinierten Begriffs war dazu nötig. Nein, gerade die Renaissance, d. i. das Bündnis des modernen italienischen Volksgeistes mit der Antike, ist in der Stunde des Werdens der neuzeitlichen Kunst das Trennende zwischen Nord und Süd gewesen, während das, was sie verband, das neue Verhältnis zur Natur außerhalb des spezifischen Renaissancebegriffs liegt. Im Norden ist die neue Kunst nicht erwachsen

etwa aus vermehrtem Einfluß der romanischen Völkergruppe, sondern eben jetzt ging der Primat, den zuletzt die Franzosen gehabt hatten, auf die germanische Seite über. Und wenn die Niederländer, auf die es zunächst am meisten ankam, eben im Begriff waren, unter dem Druck unserer unglücklichen politischen Geschichte, dem Leben der Gesamtnation sich zu entfremden, so wird die Beurteilung der völkischen Wurzeln des neuen Gewächses dadurch nicht im geringsten alteriert. Auf den ersten Blick wohl scheint es nicht anders zu sein wie in Italien, wo die neue Kunst noch ausschließlicher das Erzeugnis einer einzigen Landschaft, Toskanas, war. Ein verhängnisvoller Unterschied bestand jedoch: Toskana lag in der Mitte und die Niederlande lagen am Rande. Der Beitrag der letzteren zur Kunst des Mittelalters war weder besonders groß noch besonders eigenartig gewesen. Das Eigengeartete ihrer Begabung wurde erst jetzt frei. Ein begünstigender Nebenumstand — nicht mehr — war die im späten 14. Jahrhundert eingetretene Berührung mit Ausläufern des italienischen Trecento und der höfischen Kultur Nordfrankreichs. Alle Begründer der neuen Kunst — die drei Brüder von Limburg, Klaus Slüter und Klaus van Werwe, Hubert und Jan van Eyck — waren reinblütige Niederdeutsche, zum Teil dicht an der Grenze der heutigen Rheinprovinz geboren, und zu ihrem Kreise gehörten nicht wenige Deutsche in dem heute geltenden engeren Sinne: ein Hermann von Köln, ein Klaus von Mainz, ein Hans von Hagenau, ein Hans von Konstanz; Namen, die nur der Zufall erhalten hat und deren Zahl vielfältig größer gewesen sein muß *. Wenn wir uns heute daran gewöhnt haben, die niederländische Kunstgeschichte von der deutschen zu trennen, so lassen wir uns durch die vollendeten Tatsachen (doch erst später vollendete) der Staatengeschichte bestimmen. Schon Rubens und Rembrandt sind uns nicht mehr »Deutsche«. Aber jenen Tatsachen auch noch rückwirkende Kraft zu geben, ist widersinnig, und in keinem Fall ändern sie etwas an der älteren und nicht verjährbaren Prämisse, daß die Niederländer nach Blut und Sprache deutschen Stämmen angehören, deren andere Hälfte die Trennung nicht vollzogen hat. Im 15. Jahrhundert standen sie den Niederrheinländern und Westfälingern in jeder Hinsicht näher, als diese etwa den Schwaben und Baiern. Bei alledem kann es nicht übersehen werden, daß eben jetzt die fatalen politischen Verschiebungen begannen, in deren weiterer Folge die Niederlande allmählich vom Hauptkörper unseres Volkes sich ablösten. Von wie kurzem Bestande das neuburgundische Reich auch war, es war das Verhängnis. An wenigen Punkten unserer Geschichte werden die Folgen der staatlichen Zerrissenheit für den geistigen Zusammenhang der Nation so schmerzlich klar wie hier. Denn nun geschah es auch, daß, eben da er entsprungen war, der Strom der nieder-

*) Aus einer späteren Generation der in der Nähe von Mainz geborene Hans Memling.

ländischen Kunst auf den undeutschen burgundischen Hof abgelenkt wurde. Nichts von innerer Notwendigkeit liegt darin. Gesetzt, die ungezählten Zufälligkeiten der deutschen Territorialbildung hätten sich etwas anders gelagert, — die Habsburger etwa hätten nicht Österreich, sondern ihr altes Stammland am Oberrhein zum Hauptsitz ihrer Macht sich eingerichtet, oder Heinrich VII. und sein Geschlecht hätten nicht in Böhmen, sondern von Luxemburg aus ihr Königreich sich gegründet — in beiden Fällen hätte die burgundische Macht nicht entstehen können, und ein deutscher Hof wäre das Zentrum der Anziehung geworden.

Dies wäre der natürliche Lauf der Dinge gewesen; der historische stand unter dem Gesetz des deutschen Partikularismus. In den Niederlanden lag im Umkreis des deutschen Stammes- und Sprachgebiets die stärkste, aber zweifellos nicht die einzige Quelle, durch die die neue Kunst sich den Weg an die Oberfläche bahnte: vom Bodensee bis nach Hamburg sprangen ihrer gar manche noch. Wir werden noch einmal auf den Vergleich der Niederlande mit Toskana hingedrängt. Hätten sie in vollem Maße das für die deutsche Kunst werden können, was Toskana für die italienische war — es schmerzt, an die in der Schlußfolgerung liegenden Möglichkeiten zu denken! Hier muß mit Entschiedenheit der, leider sehr verbreiteten, Anschauung entgegengetreten werden, als ob die deutsche Kunst des 15. Jahrhunderts in tiefer Abhängigkeit von der niederländischen gestanden, jedenfalls ihr Bestes ihr verdankt hätte. Nur für eine kurze Epoche, die auch nicht am Anfang der neuen Bewegung liegt, trifft dies zu. Beide sind Zweige eines Stammes, doch unter ungleichen Wachstumsbedingungen. Die niederländische hatte zum räumlichen Schauplatz ein enges Gebiet, auf dem sich die reichsten Städte Europas zusammendrängten; sie hatte als Publikum einen glänzenden Hof und ein bürgerliches Patriziat von gepflegter und einheitlicher Bildung; sie konnte für Liebhaber und Kenner arbeiten, wie Großdeutschland deren nicht besaß. Dank diesen Voraussetzungen konzentrierte sie ihre Problemstellung mit ruhiger Sicherheit, gewann sie jene Geschlossenheit der Form und Feinheit der Durchbildung, in der sie unerreicht blieb. Mit einer solchen aristokratischen Bildungsschicht hatte die deutsche Kunst nicht zu rechnen; sie war in der bürgerlichen Mitte zu Hause, was aber nicht bedeutet, daß sie nicht Spielraum gehabt hätte, von der Mittelstraße, wenn diese schon die begangenste war, auch abzuweichen. Sie war, mit der niederländischen verglichen, eigenwilliger und persönlicher, vielseitiger und problematischer, formloser auch und geschmacksunsicherer, aber auch gefühlswärmer und phantasiereicher, einfältiger und tiefsinniger. Ihre Vollendung und klarste Repräsentation in der Persönlichkeit Dürers werden wir zwar in diesem Buche noch nicht kennenlernen. Der Unterschied zwischen ihm und dem typischen Niederländer Jan van Eyck ist genau derselbe wie der zwischen Luther

und Erasmus. Die Deutschen des 15. Jahrhunderts haben sich von den Niederländern nur sehr bedingt angezogen gefühlt; am meisten in der Malerei, selten in der Bildhauerkunst, gar nicht (es wäre denn rein örtlich, im Grenzgebiet) in der Baukunst.

Völlig veränderte sich das Verhältnis zu Frankreich. Bald nach dem Beginn des 15. Jahrhunderts verschwand dieses Land, das für das 13. und 14. Jahrhundert so viel bedeutet hatte, aus dem Gesichtskreis der deutschen Kunst; und blieb verschwunden, wie wir gleich hinzufügen, bis zu dem nach Ludwig XIV. benannten Zeitalter. Die französische Kunst des ausgehenden Mittelalters war dasselbe, was Goethe der französischen Literatur seiner Zeit zuschrieb: »bejahrt und vornehm«. War sie doch selbst genötigt, am frischen Quell der Niederlande (und später Italiens) Verjüngung zu suchen. Das 15. Jahrhundert ist die am wenigstens französische Epoche der französischen Kunstgeschichte. Den Deutschen dieser Zeit hatte Frankreich, wie es war, nichts mehr zu bieten. Somit war während dieses Jahrhunderts die Fühlung mit der romanischen Kunstwelt überhaupt abgebrochen; es ist das einzige, von dem das gesagt werden kann. Denn auch nach der Seite Italiens, wo im 14. Jahrhundert ein kurzes Zwischenspiel der Annäherung stattgefunden hatte, senkten sich die Schlagbäume wieder. Es ist keineswegs die Folge einer allgemeinen Beziehungslosigkeit. Der Handelsverkehr mit Mailand und Venedig war lebhaft genug, und die Wanderung nach dem geistlichen Markte der Eitelkeiten in Rom stand niemals still, ja es gab dort eine große deutsche Kolonie. Um so bezeichnender für die Eigenbrödelei der deutschen Kunst ist es, daß das italienische Quattrocento für sie gar nicht existiert hat.

Nach dem von internationalen Strömungen durchsetzten 14. erscheint das 15. als ein eminent deutsches Jahrhundert. Zu meinen, daß dies zumeist durch die oben besprochene Verengerung des Horizontes erwirkt sei, wäre doch ein gefährlicher Irrtum; die Türen schließen, die Einfuhr fremder Geistesgüter einschränken ist nicht an sich schon das Mittel, die eigenen schöpferischen Kräfte zu vermehren. Dies wurde durch ein anderes erreicht: dadurch, daß die Kunst ihre Wurzeln in neue, bis dahin unberührt gebliebene Schichten des Volkstums vortrieb. Sie wurde entschiedener national deshalb, weil sie zu gleicher Zeit entschiedener populär wurde: dies ist der doppelte Sinn ihrer gesteigerten Volkstümlichkeit. Man wird nicht übersehen können, daß in ihr doch auch wieder eine Beschränkung lag. Nicht die ganze Volksgemeinschaft kam in ihr gleichmäßig zu Worte. Dem Satz, von dem wir ausgingen: — das 15. Jahrhundert sei exemplarisch ein deutsches gewesen — ist ein zweiter, ihn enger begrenzender, hinzuzufügen: es ist das Jahrhundert des dritten Standes. Vom Bürgertum gehen die treibenden Kräfte aus, das Bürgertum gibt ihr das geistige Gepräge: zu der aristokratischen und universalen Kunst des hohen Mittelalters das entschiedene Widerspiel.

Der Stadtbürger ist nicht mehr der *homo novus* im Gesellschaftsbau. Auf dem Grund seiner in der vorigen Epoche errungenen wirtschaftlichen und rechtlichen Sonderstellung hat er sich jetzt, was ihm noch fehlte, seine eigene Kultur herausgearbeitet. Sie dringt maßgebend durch. Der Adel und die Geistlichkeit haben ihr eigenes Standesbewußtsein und ihre eigenen Sitten, aber keine eigene Kultur mehr. Der »deutsche Mensch« des späten Mittelalters, gleichviel welchem Stande er angehört, ist ein exemplarisch bürgerliches Wesen. Überzeugend, wie sonst nichts, sagt uns dieses die Kunst. Aus der Hand der Bürger und mit bürgerlichem Stempel empfangen sie alle andern Stände. Es verschlägt wenig, daß, ein Seitenstück zum staatlichen Partikularismus, die Gesellschaft sich in unermeßlicher Mannigfaltigkeit und Kleinteiligkeit zerklüftet, — wieviel Sprossen auf der Leiter der geistlichen Hierarchie vom Erzbischof und Kurfürsten bis zum Bettelmönch und Eremiten! Wieviel Arten und Stufen des Adels, wieviel Gliederung unter den Stadtbewohnern, wieviel Rechts- und Wirtschaftsunterschiede unter den Bauern! Welch ein Hang all dieser Gruppen, sich gegenseitig späherisch zu beobachten, zu kritisieren und zu verspotten! — und dennoch in der höheren intellektuellen Sphäre eine große Gleichartigkeit. Die Kluft, die im frühen und hohen Mittelalter die Bildung vom naiven Volksleben getrennt hatte, ist sichtlich abgeflacht. Die Vermittlung liegt in der nach oben wie nach unten dominierenden bürgerlichen Kultur. Ihr ist zu danken, daß die durch eine Unendlichkeit der Teilungslinien zerschnittene Nation in ihrem geistigen Leben nicht ins Chaos fiel.

So viel ist schon zum Lobe des deutschen Bürgertums im ausgehenden Mittelalter gesagt worden, daß wir es nicht zu wiederholen brauchen. Nötiger ist, daran zu erinnern, daß nicht alles in seinem Bilde Licht war. Den deutschen Bürger begleitete wie sein Schatten der deutsche Philister. Mit dem einen wuchs der andere. Auch in der Kunst hatte er seine Hand im Spiele. Beachten wir den Unterschied genau: die Kunst der romanischen Stilepoche war oft bäuerisch gewesen, philiströs niemals. Die Künstler in den Bauhütten des hohen Mittelalters waren in ihrer Art stolze Aristokraten, die keinen Beifall suchten, als allein den der Besten. Die bürgerlichen Künstler aber waren Gewerbetreibende und dadurch ihrem Publikum weit enger verbunden, im guten wie im weniger guten Sinne. Viel neue Fähigkeiten sind im Bürgertum erwacht, aber auch viel alte Tugenden verschwunden. Am älteren Deutschtum gemessen, geht durch alle Klassen ein großer Verlust an Vornehmheit des Lebensgeschmacks. Die Zeit ist von einer wuchtenden Unruhe gepeinigt, zerrissen vom Widerspruch zwischen innerer Überfülle und äußerer Schwäche, innerer Rastlosigkeit und dem Nichtfinden großer, gemeinsamer Aufgaben: die Folge einer in zu eng gewordene Grenzen zusammengepreßten Kraft und einer verworrenen, unbehilflichen Verfassung des öffentlichen Lebens. Wie nur je eine

Übergangszeit empfand sie es: zwei Seelen fühl' ich ach in meiner Brust. Mit schonungsloser Offenheit hat sie uns von ihren Gebrechen eingehendst selbst unterrichtet. Die Satire blühte. Die Moralisten fanden kein Ende, zu warnen und zu schelten, und unwiderlegliche Tatsachen beweisen, daß sie nicht übertrieben. Eine Hauptquelle der Verderbnis sahen sie, nach Moralistenart, im Reichtum. Den Eindruck eines reichen Landes machte Deutschland auch auf fremde, zu vergleichen und zu urteilen fähige Besucher. Diese kannten freilich nur die Städte. Ihr Wohlstand war um das Jahr 1500 auf einer Höhe, welche sie erst in unseren Tagen wieder erreicht haben. Noch mehr als auf dem Vermittlungshandel beruhte er auf der gewerblichen Arbeit. Die Deutschen hatten in der Welt den Ruf, das eigentliche Volk der Erfinder zu sein. Was sie als solche damals geleistet haben, würde eine lange Liste ausmachen. Begnügen wir uns, ihre Krone zu nennen, die Buchdruckerkunst, nebst deren Vorläufern, dem Kupferstich und Holzschnitt. Dürer hat in dem Blatte, dem er die Überschrift »Melancholie« gab, die Erfinderseele seines Volks in einer poetischen Vision uns gezeigt — und nicht als eine sich glücklich fühlende.

In bitteren Anklagen nach allen Seiten machte das innere Unbehagen sich Luft, gegen niemanden aber schonungsloser als gegen den geistlichen Stand. Die Beschwerden sind alt, und man darf sogar zweifeln, ob diese Zeit so sehr viel mehr Anlaß zu ihnen geboten hat als schon frühere; neu ist aber die Schärfe, Offenheit und Verbreitung der Kritik. Früher hatte der geistliche Stand sich selbst gerichtet, jetzt wagten es auch die Laien, und sie vor allem. Die beiden Heilmittel aber, zu denen das Mittelalter gegriffen hatte, wenn die ernste Frömmigkeit vom offiziellen Kirchentum sich im Stich gelassen fühlte, wurden nicht mehr aufgesucht: weder bildeten sich neue Mönchsorden noch auch ketzerische Sekten. Es hatte die Stunde für das Individuum geschlagen. Nicht mehr in rein vertrauender Unterordnung unter die Kirche, die alles für ihn tat, konnte der Einzelmensch seines Seelenheils sich versichern, er mußte irgendwie selbst tätig werden. Das 15. Jahrhundert kennt, nicht bloß nur vereinzelt, kalte Gleichgültigkeit, ja höhnischen Unglauben: die Mehrheit der Menschen war fromm — fromm freilich in allen Abstufungen und Spielarten, die dieser Begriff umfassen kann, vom grobsinnlichen Aberglauben und der nüchternen Spekulation auf einen durch Geld zu erwerbenden Anteil am Gnadenschatz der Kirche bis zu innerlichstem Leben in Gott. Für dies sinnlich frische Geschlecht bedeutete das Wohlgefallen an kirchenfestlichem Schaugepränge, Prozessionen, Wallfahrten, Reliquienkult und Mirakelwesen gar nicht notwendig Erdrückung des tieferen religiösen Lebens. Aus dem 15. Jahrhundert stammt doch auch der vollendetste Ausdruck christlicher Frömmigkeit, das Buch von der Nachahmung Christi. Nichts berechtigt, von einem zunehmenden religiösen und sittlichen Verfall der Kirche zu reden. »Vielmehr zeigt sich, je tiefer die Forschung dringt

desto deutlicher, das Bild einer steigenden religiösen Ergriffenheit, eines wachsenden Ernstes und kirchlichen Eifers. Die Zeit um 1500 ist in Wahrheit ein religiöses Zeitalter gewesen.« Dies Urteil bestätigt überzeugend das von der Kritik nie betroffene Gebiet der Kunst. Und kirchlich war noch immer die ganze Kunst. Wohl waren die »guten Werke«, die nachher der Reformation zum Greuel wurden, ein unentbehrliches Wasser auf ihre Mühle. Allein, wie ungleichwertig immer die äußeren Antriebe sein mochten, die Kunst besaß eine wunderbare Fähigkeit zur Läuterung. Vielleicht zu keiner Zeit hat sie der Ahnung und Sehnsucht der notleidenden Seelen so viel Trost und Licht gespendet. Sie war »realistisch« doch eben nur in der Form.

Die auf das Individuum zugespitzte Frömmigkeit hat aber für die Kunst auch ein negatives Ergebnis gehabt: das ist der Rückgang der monumentalen Großkunst. Die Menschen des Mittelalters hatten sich zu gewaltigen Unternehmungen von langer Frist vereinigt; sie hatten der Macht und Größe der Kirche zu dienen und dem Genius des Volkes, nicht der ein Aggregat von Individuen bildenden Masse. Sobald die religiösen Interessen der einzelnen in den Vordergrund traten, geriet die Kunst ins Kleine und Intime. Der Strom der Produktion schwoll ins Unerhörte an, aber zugleich zerteilte er sich in unzählbare Fäden. Hatten früher nur die Großen der Erde als Stifter hervortreten können und hatte ihr Weihgeschenk dann dem ganzen christlichen Volke gehört, so wollte jetzt jede bürgerliche Korporation, jede geistliche Laienbruderschaft, jede wohlhabende Familie ihren besonderen Schutzpatron haben und im allgemeinen Gotteshaus eine eigene Kapelle, einen eigenen Altar, ein eigenes Votivbild. In demselben Maße, wie die Zahl der großen Kirchenbauten zurückging, mehrte sich die Menge gesonderter Andachtsstätten. Die Kirchen füllen sich mit kleinen Schmuckarchitekturen und Ausstattungsstücken. Die Altäre werden nicht nach den Heiligen, sondern nach den Stiftern genannt: der Hallersche, der Tuchersche, der Kargsche usw. An den Glasfenstern prangen die Familienwappen. Die Kirche ist nicht allein Festort, sondern täglich und stündlich geht man in ihr aus und ein; sie ist Stadtheiligtum, Begräbnisplatz, lebendige Familienchronik. Sie nimmt einen Charakter von Wärme, Traulichkeit, sozusagen Wohnlichkeit an, der von der strengen Feierlichkeit der früheren Epochen, in denen sie den unpersönlichen, objektiven Verrichtungen der Mönche und Kleriker diente, auffallend absticht. Und damit nicht genug: die Fülle quillt über die Mauern der Kirchen hinaus, die Kirchhöfe, die Landstraßen bevölkern sich mit Kreuzgruppen, Stationsbildern, Heiligenhäuschen und Wegkreuzen — Einladungen zum Gebet, das immer zugleich auch dem Stifter zugute kommt. Die Kunst geht in die Masse wie nie zuvor, und zugleich ist sie voll von Beziehungen zum Individuum.

Die Gegenstände, die hier der Andacht dargeboten werden, sind

die althergebrachten, nur in bescheidenem Maße nimmt die Phantasie es sich heraus, an ihnen zu modeln. Und doch ist das geheiligt Alte innerlich neuer, als es selber weiß. Alt ist der stoffliche Inhalt, neu die künstlerische Symbolik. Hiermit sind wir zum Kernpunkt unserer Betrachtung vorgedrungen. So sehr die Vervolkstümlichung der Kunst ihren allgemeinen Aspekt verändert hat, sie allein würde es noch nicht rechtfertigen, in der Kunst des 15. Jahrhunderts den Geist der Neuzeit zu erkennen; was ist nun dieser?

Die Formelworte, die dafür im Gange sind, heißen Realismus und Naturalismus. Wir werden sie an späterer Stelle eingehend um ihren Sinn zu befragen haben, im allgemeinen Umriß darf er als bekannt vorausgesetzt werden. Er bedeutet, daß man jetzt alle Dinge anders »sah« als im Mittelalter. Warum? Deshalb gewiß nicht, weil sich im physischen Sehorgan etwas verändert hätte. Vielmehr sah man anders, weil man anders sehen wollte, anders sehen mußte. Es wurde notwendig, weil das Verhältnis des Menschen zur Welt sich umgestellt hatte. Das Mittelalter lebte im Wunderbaren, das Jenseits war ihm wirklicher als die Wirklichkeit, das Diesseits ein wertloses Provisorium; Beginn der Neuzeit heißt, daß diese Spannung sich zu lösen beginnt. Das Denken der Philosophen und Theologen zwar hat sich nur langsam von der dualistischen Konzeption des Weltbildes getrennt. Aber die Kunst, getragen vom neuen Gefühl der Massen, setzte sich mit einem Sprung darüber hinweg. Hätte sie jetzt tun können, was sie tat, nämlich mit heißem Bemühen und angespannten Sinnen das gegebene Sein erfassen, wenn sie es für wertlos gehalten hätte? Schon das 13. und 14. Jahrhundert hatten vereinzelt vor die Weltverneinung ein Fragezeichen gesetzt, jetzt das 15. brach mit ihr grundsätzlich. Von nun ab war das Siegel des gegen die Natur sich behauptenden Geistes nicht die Abstraktion von ihr, sondern ihre Durchdringung mit menschlichem Lebensgefühl. Indem die Kunst sich so entschied, hat sie von der Grundanschauung der Kirche sich getrennt, — unbewußt und darum auch ungestört. Die Anerkennung der außermenschlichen Wirklichkeit bedeutet aber auch Anerkennung der Freiheit des Subjekts. Die Dinge sollen nicht dargestellt werden, wie eine überlieferte Autorität es befiehlt, sondern wie der einzelne sie täglich neu erlebt. Der Künstler sagt jetzt: die Dinge sind so, weil ich sie so sehe.

Man pflegt in der Geschichte des 15. Jahrhunderts eifrig nach vorreformatorischen Regungen zu spähen, nur suche man sie nicht im Stofflich-Tendenziösen. Die Kunst sagt uns, daß ein Geschlecht von Menschen heranwuchs, die die Erfahrung über die Überlieferung setzten, die selbstverantwortlich und frei sein wollten. Diese Gesinnung, ins Religiöse gewendet, was war der Ursprung der Reformation anders?

Erstes Kapitel.

Das 15. Jahrhundert in der Baukunst.

I. Stilcharakter.

Die Baukunst des 15. Jahrhunderts nebst einer zeitlich nicht genau zu begrenzenden Fortsetzung ins 16. wird herkömmlich Spätgotik genannt. Der Name gründet sich auf eine im Hauptteil irrige Vorstellung. Ihn durch einen treffenderen zu ersetzen, würde aber gegenüber dem schon fest gewordenen Sprachgebrauch nicht gelingen. Auch kommt es darauf nicht sehr an. Wichtig ist allein, den Inhalt richtig zu bestimmen.

Der Fehler der Ausgangsvorstellung ist, daß man den geschichtlichen Verlauf der Gotik sich als einen mechanisch-logischen Prozeß und die »Spätgotik« als dessen Ende dachte. Spätgotik war danach ein Inbegriff von Alterung, Auflösung, Entartung und Verfall. Die Beobachtungen, die zu dieser Auffassung führten, sind nicht falsch durchaus, aber durchaus einseitig. Man beachtete nicht, daß unter der zerfallenden Schale ein sehr lebenskräftiger, wachsender, sich dehnender Kern lag. Nach der Erstarrung des Gewordenen zeigt sich in der Spätgotik wieder der Fluß des Werdens. Sie ist nicht sterbende Gotik, sondern von der Wurzel aus neu treibende. Der Gegensatz gegen das System des 13. und 14. Jahrhunderts ist manifest, Zug für Zug. Was ist nun aber das Positive in ihm? Als unsere Wissenschaft zur Erkenntnis gelangt war, daß ein solches Positives wirklich vorlag, wußte sie zuerst keine andere Antwort als: es ist die Renaissance, Spätgotik ist Renaissance. An Stelle des alten ein neuer Irrtum und ein noch größerer! Die Gotik ist nicht erst durch die Renaissance zu Fall gebracht worden, die Revolution ging aus ihrem eigenen Schoße hervor. Als der erste Zusammenstoß mit der Renaissance eintrat, war an die Stelle der Gotik schon seit einem Jahrhundert die Spätgotik getreten. Spätgotik und Renaissance haben sich bald bekämpft, und auch in ihrer späterhin zeitweilig zustande gekommenen Fusion blieb die Grundverschiedenheit der beiden Bestandteile immer zu erkennen. In der Tat ist der Behelf der Gleichung von Spätgotik und Renaissance auch nur so möglich geworden, daß aus

dem Renaissancebegriff mit höchster Willkür die Antike ausgeschaltet wurde — worüber aber hier nicht weiter diskutiert werden soll.

So muß noch einmal gefragt werden: Was ist denn eigentlich die Spätgotik? Wir antworten: Sie ist weder Gotik noch Renaissance, sie ist ein Drittes. Das bestimmte historische Bausystem, das wir Gotik nennen, war, wir wissen es, die französische Konzeption einer dem nordisch-abendländischen Mittelalter gemeinsamen Uridee. Sie war nur eine unter verschiedenen Möglichkeiten der Ausprägung. Der Widerspruch der deutschen Spätgotik richtet sich gegen die französische Prägung, mit dem Urphänomen hängt auch sie zusammen. Von dieser tiefsten Quelle ging eine Unterströmung aus, die schon im 13. und 14. Jahrhundert durch das rezipierte französische System nicht ganz hatte zugeschüttet werden können. Jetzt im 15. trat sie offen an den Tag. Die deutsche Spätgotik, weit davon entfernt, eine vor Alter verfallene zu sein, ist eine jüngere, zweite Gotik, entstiegen demselben Urgrund gotischen Vorlebens, wie die erste, jedoch ohne den Anspruch auf universelle Geltung, die doch auch nur eine zeitlich bedingte gewesen war. Es ist der Vorschlag gemacht worden, sie in »deutsche Sondergotik« umzutaufen. Diese Benennung ist etwas ungelenk, dem Sinne nach aber zutreffend. Hinzuzufügen ist, daß es sich auch nicht allein um den Gegensatz von deutsch und französisch handelt, sondern ebensosehr um die Verschiedenheit der Zeiten. Wäre die »deutsche Sondergotik« im 13. Jahrhundert begründet worden, so hätte sie unzweifelhaft ein anderes Gesicht und einen andern Charakter angenommen; wie sie jetzt sich darstellte, war sie nicht ein Produkt des Deutschtums generell, sondern des deutschen 15. Jahrhunderts mit seinen besonderen Zuständen, Gesinnungen und Stimmungen. Unverständig, zum mindesten unhistorisch gedacht wäre es, es nicht begreifen zu können, daß das 15. Jahrhundert für die von uns so bewunderte Größe des klassisch-gotischen Systems kein Herz mehr hatte. Für den bürgerlichen deutschen Menschen des 15. Jahrhunderts wäre der große Stil des Straßburger Münsters und Kölner Doms Kothurn und Maskerade gewesen. Eben darin, daß es die Spätgotik zu schaffen vermochte, erwies das 15. Jahrhundert seine Jugendlichkeit und Lebendigkeit. Nicht das Ausruhen im Besitz macht ja den Menschen glücklich, sondern die Bewegung im Streben und Schaffen. Es ist eine vom Historiker gar nicht zu stellende Frage: ob wir die klassische oder die späte Gotik für wertvoller halten. Wir müssen wissen, daß jedes Zeitalter den Baustil hat, den sein Schicksal ihm gibt. Auch die Niederlande und England hatten eine Spätgotik (die auf die französische stark eingewirkt hat), und sie war glänzender als die deutsche; die deutsche war tiefer in der Problemstellung.

Wer sich an die Analyse der spätgotischen Bauform machen will, stößt alsbald auf eine negative Eigenschaft: die Spätgotik hat kein System; offenbar auch will sie keines haben. Alle Einzelheiten haben

in ihr nur sekundäre Bedeutung. Es ist sehr wenig über sie ausgesagt, wenn man ihr Fischblasenmaßwerk, ihre hohlen Rippenprofile, ihr naturalistisches Pflanzenornament beschrieben hat. Das Wesentliche ihres Andersseins liegt in der Stimmung, in der bildlichen Einheit einer biologisch nicht zusammenhängenden Mannigfaltigkeit. Das entscheidende Neue im spätgotischen Weltbilde, ebenso in der Architektur wie in den nachahmenden Künsten zum Ausdruck kommend, ist das Tiefenerlebnis. Vom Raumgefühl muß die Betrachtung ausgehen. Der Raum der klassischen Gotik ist eine plastisch gegliederte Substanz, der Raum der Spätgotik eine malerisch bewegte Flüssigkeit. Der formelhafte Ausdruck für dies verschiedene innere Verhalten ist: die Hauptform der klassischen Gotik war die Basilika, die Hauptform der späten die Hallenkirche. Nun ist ja das Hallensystem als solches nicht erst eine spätgotische Erfindung. Es war bereits im romanischen Stil in Übung gewesen; im deutsch-romanischen auf wenige Landschaften beschränkt *, weit umfassender im französisch-romanischen. Dann aber war es von der Gotik, in Frankreich, mit Stumpf und Stiel ausgerottet worden; nur in einem basilikal, d. h. kulminierend gegliederten Raum konnte der gotische Formengeist sich voll aussprechen. Wenn Deutschland auch nach vollzogener gotischer Rezeption die Hallenkirche nicht aufgab, vielmehr schon im 14. Jahrhundert sie langsam sich weiter ausbreiten ließ, so ist darin schon eine Tendenz zur Absonderung. Einen positiven Sinn erhielt das Hallensystem jedoch erst im 15. Jahrhundert, indem es mit einer zweiten Gedankenreihe in Verbindung trat. Das ist: die Verminderung an Bewegung. Die Spätgotik kann in Einzelheiten sehr beweglich sein, aber sie kennt nicht die dynamische Energie, nicht den vollen, gleichmäßigen, unwiderstehlichen Bewegungsstrom, der in der klassisch-gotischen Basilika von unten nach oben und von vorn gegen den Schluß treibt. Wir werden dies alsbald näher ausführen. Vorläufig genügt uns die ohne weiteres einleuchtende Tatsache im großen. Wenn die klassische Gotik der Bewegungsvorstellung, in der Gestaltung des Raumes wie in der Häufung linearer Eindrücke, eine solche Stärke und eine so eindeutige Bestimmtheit der Richtung gegeben hatte, so war ihr dieses das Symbol eines leidenschaftlichen Dranges der Seele, dem Irdischen zu entrinnen und in jenseitige Räume sich zu verlieren: — und wenn nun die Spätgotik ersichtlich die Bewegung abschwächt und ihren Richtungen die Bestimmtheit nimmt, was heißt das anders, als daß im Bewußtsein der Menschen das Verhältnis von Diesseits und Jenseits ein anderes geworden war? Es bedeutet in der Sprache der Baukunst dasselbe, wie in der Sprache der Malerei der Naturalismus. Mit diesem Satze sind wir dem Verständnis der Spätgotik ein gut Teil näher gerückt. Daß auch

* Bd. I, S. 124, 174.

in der Einzelbildung der spätgotischen Schmuckformen Neigung zu unmittelbarer Naturnachahmung sich geltend macht, ist eine entsprechende, aber doch nur nebensächliche Erscheinung.

Ein zweiter Grundzug kann wiederum nur negativ ausgedrückt werden: Die Spätgotik vermeidet die feste Begrenzung der Raumteile, ja noch allgemeiner, sie flieht die volle Klarheit der Erscheinung; sie verschleift, sie verdämmert. Hatte die früh- und hochgotische Hallenkirche zwar auch schon dem Raumbilde die einseitige Richtungsdominante genommen, so war sie um so mehr auf Bestimmtheit der kubischen Form ausgegangen; alle drei Schiffe von gleicher Breite, von gleicher Höhe, in strengster Fassung auch die Länge der Breite gleich. Nun erweicht die Spätgotik dies alles. Sie läßt die quadratische Grundform der Joche und die Gleichheit der Schiffsbreiten fallen, sie gibt der Längenausdehnung wieder das Übergewicht, aber ohne siegreiche Energie, vielmehr bereitet sie der Tiefenbewegung Konkurrenzen durch Ablenkungen des Blicks nach den Seiten. Und so hält sie auch die gleiche Kämpferhöhe der Gewölbe nicht mehr für unbedingt geboten, gibt vielmehr dem Mittelschiff eine Überhöhung, aber doch auch nicht ausreichend, um eine Kulmination zu erwirken. Dann gibt nicht nur die Decke, es geben auch die Umfassungswände ihre strenge Einheit auf; die Strebepfeiler werden nach innen gezogen; eine Folge gebrochener Flächen und Raumausbuchten bildet nun die schwankende Begrenzung. Wer in einer Basilika nach einem guten Standpunkt zur Auffassung des Raumbildes sucht, wird sich auf die Mittelachse stellen oder nur wenig seitlich von ihr; in einer Hallenkirche dagegen fühlt man sich versucht, den Kopf zu drehen und bald auch hin und her zu gehen, und findet schließlich, daß die wechselnden diagonalen Durchblicke, wo nicht die klarsten — eine Forderung, auf die man bald verzichten lernt —, so doch die reichhaltigsten und interessantesten sind. Noch mehr dezentralisierend wirkt die Beleuchtung. In der Basilika folgt das Licht der Raumbewegung, sammelt sich im Mittelschiff, steigert sich im Hochschiff. In der Hallenkirche ist es nicht so. In ihr ist das Mittelschiff am schwächsten beleuchtet und im Mittelschiff wieder der obere Raumabschnitt dunkler als der untere. Vollends bei Staffelung der Gewölbe tritt ein Zustand ein, bei dem die hell beleuchteten Pfeiler nach oben in der Dunkelheit geheimnisvoll verschwinden — ein wesentlich malerischer Eindruck. In der Tat, innerhalb gotischer Möglichkeiten kann es keinen zugespitzteren Gegensatz geben, um typische Beispiele zu nennen, als zwischen der Stephanskirche in Wien und dem Kölner Dom.

Für die Entwertung der Mittellinie als Symmetrieachse ist nichts bezeichnender als das Umsichgreifen zweischiffiger oder vierteiliger Grundrisse und in den Chorumgängen die Aufpflanzung eines Pfeilers auf die Mittellinie. Da die letztere nicht mehr entscheidend für

die Hauptansicht ist, wird jene Art der Teilung auch nicht als falsch empfunden, und die Überschneidung des Chorbogens und Schlußfensters durch den Schlußpfeiler, unerträglich für ein rein architektonisches Denken, wird für ein malerisch gerichtetes ein neuer Reiz (Abb. 69, 70). Endgültig verschwindet das Querschiff. Chor und Langhaus werden in der Breite wie in der Höhe ohne abzusetzen ineinandergezogen. Hier muß auch die zunehmende Vorliebe für den Lettner Erwähnung finden. Wie derselbe sich zwischen Langhaus und Chor einschiebt, ist er, architektonisch beurteilt, nur eine Störung des Zusammenhanges. Aber für die malerische Empfindung ist diese selbe Verschleierung des Tatbestandes und das Erratenlassen des Restes wieder ein Reiz mehr. — Wenden wir uns nun zu den Einzelheiten.

Der straff gegliederte Bündelpfeiler der Hochgotik mit seiner Fülle aufwärts ziehender Blickleitungen und der scharfen Artikulierung seiner Höhenabsätze verschwindet; er wird zuerst gelockert, dann am liebsten durch glatte, runde Schäfte oder achteckige (zuweilen mit konkav gekrümmten Seitenflächen) ersetzt. Charakteristisch vor allem ist die Verunklärung des Überganges vom Pfeiler zu den Bögen und Gewölben: keine Kapitelle mehr, nur Gruppen von ungleich hohen Kragsteinen für die Rippenanfänger, oder, noch unorganischer, ein Verlaufen der Rippenprofile in die glatten Pfeilerflächen. Nach allen diesen Veränderungen sind die Pfeiler nicht mehr eigenlebige, raumtrennende Körper, sondern sie stehen in ihm, gleichsam geronnene Ausscheidungen aus der Raumsubstanz.

In der ersten Gotik war die Decke das genaue Spiegelbild des Grundrisses; die Gewölbejoche setzten sich durch die Querrippen scharf gegeneinander ab, durch die Diagonalrippen wurden die Pfeiler herüber und hinüber miteinander verspannt, der aufsteigende Bewegungsstrom verteilte sich in klaren Linienzügen. Die Spätgotik muß auch hier verunklären. Sie gibt die Kreuzgewölbe auf und ersetzt sie durch kompliziertere Figuren, zuerst Sterngewölbe, in letzter Konsequenz Netzgewölbe. Auch hierin ist die Spätgotik nicht sowohl erfindend als umdeutend. Das Sterngewölbe, an sich eine zentralisierende Form, war zuerst an selbständigen Kapellen mit quadratischem oder achteckigem Grundriß, im Hauptgebäude an der Vierung, aufgetreten, schon vor dem Ende des 13. Jahrhunderts. Es folgte um 1350 die Figurierung der ganzen Gewölbefolge eines Langschiffs, vorläufig als Ausnahme. Die Neuerung der Spätgotik ist, daß sie die primären Bestandteile, die Diagonalen, und bald auch die trennenden Querrippen ausschaltet, wodurch die Figur von den durch die Konstruktion gebotenen Verbindungslinien unabhängig gemacht wird. In keiner Weise macht unter diesen Umständen die vermehrte Zahl der Rippen den Eindruck einer vermehrten Kraftleistung, vielmehr wird ihr funktioneller Wert geflissentlich abgeschwächt. Die

endgültige Fassung ist das Netzgewölbe (Abb. 45—47). Es läßt die Joche völlig ineinanderfließen, gleichsam in einer unendlichen Melodie. Die Rippe ist also Flächendekoration geworden, sie, von der einst das ganze Konstruktionssystem der Gotik ausgegangen war. Und schließlich hört sie auch technisch auf, Träger der Konstruktion zu sein. Das spätgotische Gewölbe ist kein Kreuzgewölbe, sondern ein Tonnengewölbe mit Stichkappen, das in sich selbst seinen Halt hat und dem die Rippen rein als Zierform aufgeheftet sind. Zuallerletzt, wohl nicht vor dem 16. Jahrhundert, erlaubt man sich sogar — die echte Gotik würde sagen: ist man so schamlos —, Scheingewölbe aus Holz zu zimmern. Der richtige Steinmetz indessen setzte seinen Stolz in die Aufsuchung schwieriger Komplikationen. So wurden die gewundenen Reihungen erfunden (Abb. 45), d. h. die Rippe beschreibt in der Horizontalprojektion eine mit dem Zirkel geschlagene Kurve; oder es werden die Füllungen mit Maßwerk besetzt; oder — höchster Triumph — es werden zwei Rippensysteme übereinander gesetzt, nur das obere mit Kappen ausgefüllt, das untere, frei schwebende ein bloßes Skelett. Schließlich beachte man noch, daß die figurierten Gewölbe sich dem Beschauer keineswegs so klar in ihrer Grundform darstellen wie auf der geometrischen Zeichnung, vielmehr hat man häufig nur Teilansichten, und immer treten perspektivisch starke Verschiebungen ein.

Das Umsichgreifen des figurierten Gewölbes geht zusammen mit dem Verschwinden der Bündelpfeiler. Ein Versuch, den oberen Ablauf der Pfeiler mit den Gewölben in organische Verbindung zu setzen, wird nicht nur nicht unternommen, sondern der Bruch mit der organischen Auffassung des Gliederbaus wird an dieser bedeutsamsten Stelle laut und bestimmt ausgerufen. Wir sehen Rippenanfänger auf Kragsteine gesetzt oder einfach aus der Wand herausschießen; wir sehen vielgliedrige Scheidbogenprofile an glatte Pfeilerflächen anschneiden usw. (Abb. 43, 44). Man kann ganz allgemein von einer »Desorganisation der Gelenke« sprechen. Anfang und Ende *sollen* unklar bleiben — es geschieht geflissentlich und obgleich es technisch mühsam ist. Eben das Unfertige und Unartikulierte ist der Spätgotik willkommen, weil der Anstoß, den sie der Einbildungskraft gibt, über die für das Auge gegebene Grenze fortwirken soll.

Es konnte hiernach nicht ausbleiben, daß auch die Bogenformen ihren Charakter veränderten. Die Ursache ist dieselbe, von der als einer Grundbedingung der Spätgotik unsere bisherigen Betrachtungen ausgegangen sind: das Nachlassen der Kräftespannung. Im dynamischen System der Gotik war der Spitzbogen die reinste und prägnanteste Form dafür gewesen. In der Spätgotik aber verliert die Vertikale an Energie, und die Materie wird wieder als belastendes Gewicht empfunden. Die Proportionen von Höhe und Breite im Spitzbogen ändern sich demgemäß: der Bogen wird breiter ausgezogen. Halbkreisbögen werden eingemischt

und, mit noch stärkerem Sinken des Scheitels, Korbbögen. Umgekehrt wird im Kielbogen der Scheitel geschärft, aber mit Verlegung der Zentren nach außen, unter Nichtachtung des konstruktiv allein möglichen Spannungsverhältnisses. Herausfordernd keck wird sie im Vorhangbogen: ein hängender Bogen, welch ein Widersinn! Die ihn anwendeten, wußten aber genau, was sie damit wollten. Noch pikanter ist die Wirkung bei Kombination von Korb- und Kielbogen (Abb. 40, 44). Halbkreisförmig oder noch mehr abgeflacht sind die Querschnittsprofile aller späten Netzgewölbe. Zu vergleichen das Wiederauftauchen der Rundbogenfriese am Außenbau, namentlich an den Türmen. — In all dem kündet sich das Eindringen latenter Horizontalkräfte an. Es blieb nicht aus, daß sie auch offen hervortraten. Mit starker Wirkung für den Innenbau in den Brüstungen von St. Martin in Amberg und St. Lorenz in Nürnberg, gesteigert in den entlang der Seitenschiffswände sich hinziehenden Emporen der obersächsischen Schule (Abb. 11. 12, 76). Auf das Eindringen der Horizontale und des rechten Winkels in die Dekorationsformen weisen wir nur vorläufig hin.

Unsere Untersuchung der späten Gotik, von ihrem Gegensatz zur echten ausgehend, führte bis dahin zu lauter negativen Bestimmungen. Was ist nun das Positive in ihr? Denn so willkürlich die von uns beobachteten Umstellungen, einzeln genommen, erscheinen, in ihrer Vereinigung zeigen sie volle Konsequenz. Offenbar reicht die herkömmliche Aufteilung der architektonischen Möglichkeiten zwischen die Begriffe »organischer Stil« und »Raumstil« für die Charakterisierung der Spätgotik nicht aus. Daß sie kein organischer Stil ist, liegt auf der Hand; aber auch ein Raumstil, insofern man von einem solchen Geschlossenheit und Meßbarkeit der kubischen Form verlangen muß (wie z. B. im Florentiner Dom und den Werken Brunelleschis), ist sie nicht Sie lehrt uns, daß es noch ein Drittes gibt: eine bildmäßig eingestellte Architektur. Die Geschichte des Malerischen ist mehr als bloße Geschichte der Malerei im technischen Sinne. Darum konnte in der deutschen Kunst der eigentümliche Fall eintreten, daß die Architektur früher mit malerischem Empfinden sich durchdrang als die Malerei selbst. So ist denn auch die Spannung zwischen dem Osten und dem Westen nicht so groß, als gewöhnlich angenommen wird: haben die Niederlande ihre glänzende Miniatur- und Tafelmalerei, so Oberdeutschland und Österreich ihre malerischen Hallenkirchen. Womit wir keine Wertvergleichung vornehmen, nur die Chronologie einer geistigen Bewegung richtigstellen wollen.

Wir müssen nun die als malerisch erkannte Grundgesinnung der spätgotischen Architektur noch weiter sich äußern sehen. Da ist ihre unverhohlene Neigung zu Dissonanzen und Asymmetrien. Die reine Architektur meidet sie wie die Sünde, — im Medium des Malerischen

können sie auch für die Architektur fruchtbar gemacht werden. Oft gingen sie aus einer Zwangslage hervor, welche aber nicht als widrig empfunden wurde. Wie wir wissen, hatte es die Baukunst des späten Mittelalters nicht allein mit Neubauten zu tun; ein großer Teil ihrer Tätigkeit ging in Herstellungs- und Flickarbeiten auf, in Erweiterung zu eng gewordener älterer Anlagen, in Vollendung liegengebliebener Bauteile, in Anfügung neugestifteter Kapellen und sonstiger Akzessorien. Wie anders das Mittelalter zu derartigen Aufgaben Stellung nahm als die Gegenwart, ist lehrreich. Unserer mechanistischen Auffassung der architektonischen Harmonie erschien es, bis vor kurzem wenigstens noch, unerläßlich, an einem neu hinzugefügten Bauteil die Formen des alten genau zu wiederholen. Das Mittelalter (und auch die Folgezeit) hat aber stets nur in den Formen der jeweils neuesten Gegenwart gebaut, weil sie stets von deren überragender Vortrefflichkeit überzeugt war. Eine schaffende Zeit darf gar nicht anders denken. Die Anwendung des Grundsatzes kann aber verschieden sein. Sie war im 15. Jahrhundert schon nicht mehr dieselbe wie im 14. Nehmen wir als Beispiel und Gegenbeispiel zwei allbekannte Denkmäler, die beiden Hauptkirchen der Stadt Nürnberg, St. Sebald und St. Lorenz. Im Groben geschah beidemal dasselbe: Angliederung eines im Hallensystem angelegten Chors an ein älteres basilikales Langhaus; aber wie anders ist doch der Eindruck. In St. Sebald, dem Bau des 14. Jahrhunderts, stehen Vor- und Langhaus nebeneinander wie zwei Gebäude für sich; Kontrast bedeutet hier Auseinanderfallen. Er ist in St. Lorenz (1445—72) um nichts kleiner, aber er ist mit höchster Wirksamkeit künstlerisch ausgenutzt, Mittel einer großartigen Steigerung. Wir wollen nicht behaupten, daß, was hier mit besonderem Glanz gelungen ist, immer gelang, aber bis in die Dorfkirchen hinein finden wir doch in großer Menge erfreuliche Lösungen verwandten Geistes.

Außer dieser sehr großen Kategorie der durch An- und Umbau entstehenden Asymmetrien, bei denen dem Zufall und Bedürfnis nachgegeben wurde, gibt es auch planmäßig gewollte, durch das veränderte künstlerische Grundgefühl aufgedrängte. Wir wollen zuerst auf die Türen und Türme die Aufmerksamkeit lenken.

An einem allseitig freistehenden Gebäude kann man die Türen anbringen, wo man will; es ist zunächst nur eine Zweckmäßigkeitsfrage. Allein die Stellung der Tür beeinflußt sofort unsere Auffassung des Gesamtgebäudes. Die der künstlerischen Logik natürlichste Stellung ist die durch die Hauptachse gegebene am Anfang des Gebäudes, entgegengesetzt dem Schlußpunkt, dem Altarhaus. Dies ist die altchristliche Anordnung. Durch die doppelchörigen romanischen Anlagen wurden die Türen an die Langseiten verschoben, genauer gesagt: an eine der Langseiten, da die andere, nicht nur bei den Klosterkirchen, sondern auch den

Kathedralen, durch den Kreuzgang in Anspruch genommen war. Die Hochgotik legte das Hauptportal, verdreifacht, an die Westfront zurück. Im 14. Jahrhundert vermehrten sich wieder die Seiteneingänge. Und im 15. Jahrhundert liegt auf ihnen sehr oft der stärkste künstlerische Akzent. Dazu kommen feinere, gleichwohl sehr ins Gewicht fallende Unterschiede. Der späte Romanismus, an dem wir eine malerische Tendenz seiner Zeit oft hervorgehoben haben, hatte ebenfalls schon die Seitenportale oft stark betont, aber doch meistens mit Bindung an eine symmetrische Achse, nämlich die des Querschiffs (z. B. in Basel, Gelnhausen, Münster, Paderborn, Freiberg). Die spätgotischen Seitenportale liegen aber am Langhaus, an einer durch den Grundriß in keiner Weise als wichtig gekennzeichneten Stelle, und wenn es ihrer, wie sehr oft, mehrere sind, so werden sie doch ungleichartig behandelt, und eines wird durch größeren Umfang und reicheren Schmuck über die andern hinausgehoben. Es müssen dann an andern Punkten des Gebäudes Gegengewichte geschaffen werden. Aber es ist kein architektonisches, sondern ein malerisches Gleichgewicht, das damit erreicht wird. — Hier wiederholt sich also unter andern Formen dasselbe, was wir in der Entwicklung des Innenraums kennengelernt haben: Entwertung der Längsachse hinsichtlich ihrer Eigenschaft als symmetrisches Rückgrat.

Offenbar war bei der neuen Wertung der Längsansicht die Hallenkirche infolge der Einheitlichkeit ihrer Umfassungsmauern im Vorteil. Doch nicht nur auf diese kam es an, sondern auch auf das Dach. Es wurde nachdrücklicher als bisher ein Faktor in der künstlerischen Rechnung. Zerteilung in drei parallele Satteldächer, obgleich sie vorkommt, ist mit Rücksicht auf Schnee und Regen keine gute Anordnung. Unbedenklich dagegen ist die in Westfalen und Hessen ursprünglich allgemein gebräuchliche, auch im 15. Jahrhundert nie ganz aufgegebene Zerlegung der Seitenschiffsdächer in kleine, quergestellte Walme von Joch zu Joch. Die Spätgotik liebt jedoch den alle drei Schiffe zusammenfassenden einheitlichen Kolossalsattel, oft ebenso hoch, manchmal selbst höher als die Schiffe (Abb. 14). Dem praktischen Zweck hätte eine flachere Neigung, etwa von 30°, schon genügt. Aber das spätgotische Formgefühl verlangte ein steileres Profil, durchschnittlich von 60°, und verlangte, daß das Dach mit voller Wucht als ungegliederte Masse sich geltend mache. Es ist mit seiner großen Fläche und seinen wagerechten Randlinien der erwünschte optische Kontrast zu der von Fenstern und Strebepfeilern zerschnittenen Wand. Diese letztere aber ist, wenn auch vielfach geteilt, doch bei weitem nicht in dem Maße aufgelöst, wie es die flächenfeindliche Hochgotik gewollt hatte. Zumal wenn noch die Strebepfeiler nach innen gezogen werden, ist die Wand ein durchaus ruhiger Hintergrund für die von ihr bildmäßig sich abhebenden Maßwerkfenster und Portale.

Eine gänzlich veränderte Stellung nimmt die Spätgotik zum Turm-

Turm

bau ein. Das 15. Jahrhundert hat die höchsten Türme ausgeführt, die Deutschland besitzt: Straßburg, Ulm, Wien, Landshut, Frankfurt usw. Was sie von den Türmen des eigentlichen Mittelalters, den hochgotischen wie den romanischen, unterscheidet, ist, daß sie gegenüber dem Körper der Kirche fast als selbständige Gebilde wirken und wirken wollen. Der Gedanke der Gruppierung, schon in der Gotik abgeschwächt, ist nun aufgegeben. Zweitürmige Fassaden sind eine große Seltenheit geworden. In mehreren Fällen wurden zweitürmig begonnene Anlagen aus älterer Zeit fortgeführt, nun aber asymmetrisch eintürmig, dieser eine Turm jedoch in kolossaler und disproportionaler Höhensteigerung. Der Straßburger Münsterturm und der Stephansturm in Wien sind die berühmtesten Beispiele. Es ist ohne weiteres überzeugend, daß sie einen Partner von gleicher Größe neben sich nicht dulden konnten. Ist hier die asymmetrische Stellung zum Gebäude keine freiwillige, wenn auch nicht unwillkommene, so lag sie in andern Fällen von Anfang an im Plan. Ein bekanntes Musterbeispiel, nur eines unter vielen, ist St. Theobald in Thann (vgl. auch Abb. 90). Förmlich die Regel war diese Turmstellung doch nicht. Der westliche Mittelturm ist alles in allem der Normalfall. Wichtig ist, zu bemerken, daß schon vor der Mitte des 15. Jahrhunderts der Eifer im Turmbau sich merklich abkühlt. Zu den Lieblingsproblemen der ausgewachsenen Spätgotik gehörte er nicht.

Nun müssen wir uns noch einmal dem Portal, und zwar seiner Einzelausbildung, zuwenden. Die Veränderungen sind tiefgreifend, haben aber keinen einheitlichen Normaltypus hervorgebracht. Auch dies ist charakteristisch. Allen spätgotischen Portaltypen gemeinsam ist die Verleugnung des struktiv-funktionellen Momentes. Die Idee des Säulenportals, die den romanischen Stil beherrscht und auch im hochgotischen vernehmlich nachgeklungen hatte, ist endgültig verabschiedet. Die spätgotische Tür erklärt sich nicht aus dem baulichen Organismus, sondern ist Mittelpunkt einer Dekorationsgruppe; die Einheit liegt im Eindruck auf das Auge, in der Bildmäßigkeit. Regeln für sie gibt es nicht. Doch lassen sich wohl aus der fließenden Fülle verwandtschaftliche Gruppen zusammenordnen. Ein schon im 14. Jahrhundert auftauchender, im 15. namentlich am Rhein und in Westfalen verbreiteter Typus krönt die Türöffnung einfach mit einem wagerechten Sturz und läßt unmittelbar darüber ein Fenster ansetzen, das mit jener in einen gemeinschaftlichen Rahmen zusammengefaßt wird (Abb. 36). Eine andere Art der Verschmelzung gibt die Aposteltür der Stiftskirche zu Stuttgart von 1494 (Abb. 40): das Türgewände flach, oberer Abschluß durch einen von einem Eselsrücken überstiegenen Korbbogen, sämtliche Statuen in einer Ebene. Ähnliche Verbindung von Tür und Bilderwand an der Schloßkirche zu Chemnitz 1525 (Abb. 42), die funktionellen Glieder in ein Gerüst von Baumstämmen umgedeutet. — Ein zweiter Typus kon-

struiert, am liebsten unter Benutzung des einspringenden Raums zwischen zwei Strebepfeilern, eine tiefe Nische, während von der zwischen die Pfeiler eingespannten Verdachung ein Zackenbogen oder ein Baldachin herabhängt. Alles ist hier auf den Licht- und Schattenkontrast gestellt. Beispiele Abb. 37 und 38. Von einem hochgotischen Portal (wie z. B. dem Straßburger, Abb. 94, 97) kann eine Linienzeichnung alles Wesentliche wiedergeben, ein spätgotisches der letztgenannten Klasse würde in solcher Darstellung unverständlich bleiben. — Ein dritter Typus, von der Profanarchitektur ausgehend, an Kirchen auf kleine Portale beschränkt, setzt die Öffnung in einen flachen Rahmen von Stäben und Kehlen mit gehäuften Überschneidungen im oberen Abschluß (Abb. 43, 44).

Das spätgotische Ornament entwickelt sich vornehmlich auf dem Zwischengebiet von Architektur und Kunsthandwerk. Hatte in der Hochgotik das letztere seinen Stolz darein gesetzt, sich architektonisch zu gebärden, so erfrischt sich jetzt das Bauornament an Erfindungen, die unter der Hand des Goldschmieds, Eisenschmieds, Holzschnitzers, Drechslers usw. ihre erste Gestalt gewonnen hatten. Naturalismus und Phantastik sind hier nicht Gegensätze, sondern eng verbunden. Wo die Pflanzenwelt nachgeahmt wird, geschieht es nicht mit der unbefangen einfühlenden Sympathie der Frühgotik, sondern nach einer Auswahl, der ein vorausbestimmter, eigenwilliger Liniengeschmack die Richtung gibt: Stechpalmen, Disteln und Dornen, knorriges Geäst, kriechendes Wurzelwerk, Ranken- und Schlinggewächse, Hirschgeweihe und Felszacken, aber auch Sägespäne und Pergamentrollen befruchten die Phantasie; schön heißt, was zackig, brüchig, geknickt oder gekräuselt, gelockt, geschnörkelt ist; ja selbst die menschliche Gestalt, wie wir später sehen werden, muß mit diesen Gebilden eine Familienähnlichkeit annehmen. Vielleicht das reinste Paradigma des spätgotischen Geschmacks ist das Schweif- und Schnörkelwerk der Wappensteine und heraldischen Malereien (Abb. 41). Die spätgotische Kunst wird beherrscht auch auf jedem andern ihrer Gebiete vom Hang nach dem Charakteristischen, nicht nach dem Großen und Starken; sie kann sich ins Bizarre und Tändelnde verlieren, niemals bläht sie sich auf; sie kann auch, gelegentlich in reichlichem Maße, spießbürgerlich sein; aber so kalt wie die Hochgotik in ihrer Reinlichkeit und ihrem Stolz ist sie nie.

Dem Würdegefühl der Hochgotik hatte Ornamentreichtum nicht entsprochen; ihre große Pracht hatte sie dadurch erreicht, daß sie ein ins Unendliche vervielfältigtes Echo struktiver Motive durch das ganze Gebäude hinklingen ließ; ihr Stab- und Maßwerk, ihre Fialen und Wimperge hatten keine Funktion, aber sie sollten eine zu haben scheinen als Ausdruck eines Überströmens dynamischer Energie. Die Spätgotik verfährt entgegengesetzt. Sie transponiert auch die wirklich im Dienste der Struktur stehenden Glieder erscheinungsmäßig ins Dekorative. An den

Pfeilern, Bögen und Gewölben haben wir es schon beobachtet. Die Massen bleiben in Ruhe, aber an ihrer Außenseite gleitet und zuckt, sucht und flieht sich, schwebt und verschlingt sich ein selbstherrliches Linienspiel. Hat auch der Meißel die Ausführung, so sind diese Formen doch nicht plastisch gedacht, eher eine mit scharfen, feinen Lichtern und Schatten auf den Grund gesetzte Zeichnung. In ihrer Beweglichkeit wird die Inkonsequenz zum System erhoben. Eine Richtung wird eingeschlagen; aber nicht lange, so schwingt sie in die entgegengesetzte um oder bricht plötzlich ab. Die Rippenanfänger gleichen in ihren gehäuften Überschneidungen einem wirren Gestrüpp (Abb. 46), die »gewundenen Reihungen« einem Flechtwerk (Abb. 45). Oder so raffiniert verwilderte Fenstermaßwerke wie Abb. 38. Nasenartige Verschärfung der Bogenspitze war schon um 1300 aufgetaucht. Daraus wird im 15. Jahrhundert, mit verändertem Sinn, der Kielbogen (auch Eselsrücken genannt), der zu gleichen Teilen aus konvexen und konkaven Bogenstücken zusammengesetzt ist; nichts weniger als ein Ausdruck der Spannkraft, vielmehr des Nachgebens (Abb. 109). Und wie sehr ist die Fischblase das Gegenteil von dem, was mit dem Maßwerk ursprünglich gewollt war (Abb. 25—28). Um ihren einer züngelnden Flamme ähnlichen Umriß (wonach die französischen Archäologen die Spätgotik überhaupt *stile flamboyant* nennen) zu erreichen, braucht man mindestens drei Zirkelschläge: ein jeder mit ungleichem Radius und mit wechselnden Zentren. Mit einer einzigen, allerdings schon sehr modulationsfähigen Bogenform war die klassische Gotik ausgekommen, — wie viele hatte die späte nötig! — alle aber darin einander gleich, daß sie die Straffheit des normalen Spitzbogens mieden. Nicht mehr einem supponierten organischen Gesetz gehorchen diese Linien, sie gehören sich selbst und treiben ihr Spiel, wie es ihnen gefällt. Wäre dies etwa ein rebellischer Vorstoß urgermanischer Formempfindung? gleichsam ein Bauernkrieg gegen die aristokratischen Stilgesetze der reinen Architektur? Kann es Willkürlicheres geben, als wenn einem flachgedrückten Korbbogen die schweifende Linie des Eselsrückens zugesellt wird? oder wenn in das Maßwerk auf einmal starre, gerade Linien eingemischt werden? Auf Abwechslung und malerischen Kontrast ist es hier abgesehen. Und überhaupt einer malerischen Ökonomie entspringt der spätgotische Grundsatz, den Schmuck auf wenige Punkte zu sammeln, denen große, ruhige Flächen gegenüberstehen. Nicht bloß die Außenarchitektur, an der es zuerst auffällt, ist so behandelt, auch für die Innenräume erweist sich dies Ordnungsprinzip als fruchtbar. Hier sind es die im Raum zerstreuten liturgischen Mobilien, die ganz unabhängig vom architektonischen Rhythmus ihre Wechselbeziehungen eingehen. Durch die Fülle ihrer scharf pointierten kleinteiligen Formen und ihre starken optischen Effekte, erhöht durch Farbe und Gold, wirken sie wie ein edelsteingeschmückter Ring an der

Hand, ein Kleinod am Gewand. Bei solchen Ausstattungsstücken, die nur in der Einzahl vorkommen, wie Kanzel, Taufstein, Sakramentshaus, ergibt sich die asymmetrische Stellung von selbst; aber auch bei andern, wie den Altären und Grabmälern, wird die Gelegenheit zu freiem Spiel der Kontraste ausgiebigst wahrgenommen. Letztes Ziel ist die Zusammenfassung dieser sprühenden und prickelnden Einzelheiten mit dem architektonischen Raum und seinen Lichterscheinungen und Dunkelheiten zu einer Totalität, deren Seele das Malerische ist (Abb. 76).

Ziehen wir das Fazit: Wenn die Baukunst des 13. und 14. Jahrhunderts Gotik ist, so ist das, was wir eben beschrieben haben, offenbar keine; mag noch vieles vom formalen Apparat der Gotik herübergenommen sein, die Grundstimmung ist eine andere. Sie ist uns indessen nicht ganz unbekannt. In den späten Phasen des romanischen Stils, wobei wir nicht bloß an die Baukunst, sondern auch an Malerei und Plastik denken wollen, haben wir hie und da geistesverwandte Züge auftauchen sehen. Die Ähnlichkeit wird noch größer werden, wenn wir ins 16. und 17. Jahrhundert eintreten. Es wird sich dort zeigen: eine direkte Linie verbindet die Spätgotik mit dem Barock; ja, wir müssen uns entschließen, es zu denken: vielleicht ist die Spätgotik schon der Anfang vom Barock; vielleicht dürfen wir den Blick auch rückwärts wenden und sagen, daß die Spätgotik nur etwas an den Tag brachte, was von Anbeginn schon im Wesen der Gotik lag, nur daß es durch die universelle Strömung des hohen Mittelalters zurückgeschoben war; vielleicht ist das Barock überhaupt die deutsche Ur- und Grundstimmung.

* * *

Der Wesensunterschied zwischen Hoch- und Spätgotik ist manifest. Aber nicht leicht ist es, die chronologische Grenze zwischen ihnen zu ziehen. Die Spätgotik ging, wie von keinem zentralen Formprinzip, so auch von keinem bestimmten örtlichen Mittelpunkt aus. In dem gesättigten Zustande des spätmittelalterlichen Bauwesens ebenso wie in der unsystematischen Natur des neuen Stiles lag es, daß er sich früher in Umbauten und Anbauten zu erkennen gibt als in einheitlich durchgeführten Neubauten, deren Zahl im 15. Jahrhundert auf kirchlichem Gebiet überhaupt in der Abnahme ist. In der Zunahme ist dagegen die Bedeutung der weltlichen Baukunst, auch für die Stilbildung. Ferner ist eine geographische Verschiebung zu beachten, kraft deren jetzt der Süden und Osten eine Initiative und Gestaltungskraft entwickeln, die sie in ihrer Geschichte bisher noch nicht gezeigt hatten, während der Westen und Norden eine mehr konservative Haltung einnahmen. Endlich, was die zeitliche Begrenzung betrifft: ein eigentliches Ende hat die Spätgotik gar nicht gehabt; was herkömmlich Renaissance genannt wird, ist ein gewechselter Mantel, unter dem die Spätgotik unbeirrt weiterlebt.

II. Landschaften und Schulen.

Schwaben.

Den künstlerischen Mittelpunkt in diesem Jahrhundert bildete Ulm, und nicht für die Baukunst allein. Eine Stadt ohne Tradition. Sie war spät, erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, dann aber schnell emporgekommen. Sie besaß noch keine eigene Pfarrkirche, als 1377 der Grundstein zu der heute bestehenden gelegt wurde. Es hatte eine Hallenkirche von stattlichen, wenn auch nicht außerordentlichen Dimensionen werden sollen. Die ersten an ihr tätigen Meister, aus der Sippe der Parler, errichteten den noch bestehenden Chor nebst den ihn flankierenden Osttürmen. Der Beschluß, dem Bau die gigantischen Dimensionen zu geben, die ihn zur größten gotischen Kirche Deutschlands nächst dem Kölner Dom machten *, wurde 1392 gefaßt, als Meister Ulrich aus Ensingen an die Spitze trat. Er hat sich weit über Ulm hinaus einen großen Namen gemacht. Der Historiker Ottokar Lorenz charakterisiert die Deutschen um die Wende des 14. zum 15. Jahrhundert allgemeinhin als »ein Geschlecht, das in geistiger Beziehung tief unter seinen Söhnen und Enkeln stand und mehr durch Energie des Wollens und Vollbringens als durch Feinheit seiner Bildung ausgezeichnet war«. Auf Ulrich Ensinger paßt diese Schilderung vollkommen. Er war in seiner Kunst spröde und unliebenswürdig, aber wo er auftrat — wir werden ihn auch außerhalb Ulms tätig sehen —, verstand er es, die Bürgerschaften zum Außerordentlichen, ja Maßlosen fortzureißen. Er warf den Plan seiner Vorgänger total über den Haufen, ohne doch für den eigenen volle Freiheit zu erlangen. Durch den Chor, den er fertig vorfand, war die Breite des Mittelschiffs gegeben; er verdoppelte die Länge, machte aus der Hallenkirche eine Basilika von sehr steilen Verhältnissen und erweiterte die Seitenschiffe auf die gleiche Breite mit dem Hauptschiff. Ulrich setzte alles an die Steigerung der absoluten Dimension, ohne Rücksicht auf harmonische Proportion. Ebenso dachte er nicht an Bereicherung des Grundrisses. Sein Münster blieb eine schlichte süddeutsche Pfarrkirche, nur unwahrscheinlich groß. Die Ulmer nannten ihr Münster mit behaglichem Stolz: des Straßburgers Futteral. Es faßt 29 000 Personen, während die Einwohnerzahl der Stadt, wenn es hoch kommt, 12 000 erreichte. Vielleicht war Ulrich durch den Mailänder Dom, an dem er, vor Antritt seines Amtes in Ulm, eine kurze Zeit tätig gewesen ist, dazu aufgestachelt. Über dem Eingang dieser riesigsten Pfarrkirche der Welt sollte ein ent-

* Die Flächenräume sind in Quadratmetern: Köln 6200, Ulm 5100, Straßburg 4100, Wien 3200.

sprechend riesiger Turm sich erheben. Ulrich wußte, daß er seinen Traum nie werde vollendet sehen können. Um aber seinen Nachfolgern ein Ausweichen unmöglich zu machen, setzte er den Bau nicht, wie es sonst üblich war, vom Chor in westlicher Richtung fort, sondern begann sogleich mit dem Turm, dessen Vorhalle, eine seltsame Mischung von Trockenheit und Phantastik, er noch zu Ende führte. Ulm war für den hochstrebenden unruhigen Mann noch immer zu wenig. 1400 begann er die Erweiterung der Frauenkirche in Eßlingen, ein Jahr vorher nahm er einen Ruf nach Straßburg an. — Wir haben die Geschichte des dortigen Münsters auf dem trübseligen Punkt verlassen, wo zwischen die begonnenen Türme der Zwischenbau eingeschoben und damit vermutlich auf die Weiterführung der Fassade als einer doppeltürmigen Verzicht geleistet war (S. 35). Im Jahre 1395 kam zwischen der Stadtgemeinde und dem Bischof und Domkapitel ein Vertrag zustande, durch den die erstere, die schon im 13. Jahrhundert einen maßgebenden Einfluß auf die Bauleitung besessen hatte, alleinige Verwalterin des Bauvermögens wurde. Die Bürger wollten den Schimpf eines turmlosen Münsters nicht ertragen. Sie setzten 1399 den Werkmeister, den Schaffner und die zwei Pfleger ab, um sich dem Schwaben anzuvertrauen, dessen Entwurf für Ulm, wie es scheint, damals in aller Munde war. Der Straßburger Turm wurde nun wirklich der höchste unter allen, die das Mittelalter vollendet hat. Bekanntlich ist er aber nur einer aus dem ursprünglich geplanten Paar. Wir möchten nicht glauben, daß die Nichtausführung des zweiten als ein Schönheitsfehler angesehen wurde; den Gedanken daran Ulrich zuzumuten, wäre viel befremdlicher. Das künstlerische Gefühl hatte sich in diesem Punkte merkwürdig verändert. Der asymmetrische Einzelturm wurde von nun ab, wie zahlreiche Beispiele zeigen, so oft nicht nur geduldet, sondern auch planmäßig herbeigeführt, daß man offenbar ein Wohlgefallen an ihm gefunden haben muß.

Ebenso wird schwerlich jemand Ulrich darum getadelt haben, daß er sein Geschoß ohne den geringsten Versuch einer Kontinuität mit den Motiven des vorausgehenden, vielmehr in scharfem Bruch, auf jenes setzte, als wäre es ein ganz neues Gebäude. Harte Eigenwilligkeit, wie sich vielfältig beobachten läßt, galt damals für genial, man begann, in der Dissonanz einen Reiz zu finden. Wie anders hatte hundert Jahre früher, in sachlich gleicher Lage, der Freiburger Meister zwischen der vorgefundenen und seiner eigenen Bauidee so gelinde zu vermitteln verstanden, daß noch heute über Einheit oder Zwiefältigkeit des Entwurfes gestritten wird! Dabei besteht kein Zweifel, daß doch der Formgedanke im ganzen von Freiburg eingegeben ist. Die Überlegenheit über das Vorbild wird in einer noch schlankeren Haltung und durchsichtigeren Behandlung gesucht. Von der ersteren aber war der Meister, als die Gerüste fielen, noch nicht befriedigt. Er setzte über den schon erreichten Abschluß ein

zweites, kleineres Fenstergeschoß, höchst unorganisch offenbar, aber für sein Gefühl nicht anstößig. Die moderne Kritik hat darin lange den naseweisen Zusatz eines Nachfolgers erkennen wollen, bis Ulrichs Meisterzeichen entdeckt wurde. Oder hätte er es von Anfang an so gewollt? Auch das könnte dieser ins Barocke sich transformierenden Phase der Gotik und einem so launenhaft gewalttätigen Manne wohl zugetraut werden. Wie Ulrich über sein Vorbild und sein eigenes Besserwissen dachte, geht dann besonders aus den durch eine freie Luftschicht vom Oktogon getrennten vier Ecktürmen hervor. (Zu vergleichen besonders die Diagonalansichten.) Daß diesem Virtuosenstück ein pikanter Reiz innewohnt, wird auch heute zugestanden. (Schinkel, der kein nüchterner Kopf war, meinte freilich, daß das Ganze »wie ein Zimmergerüst« erscheine.) Damals wird es wahrscheinlich lauten Jubel erregt haben. Besonders auch der Einfall, jedem dieser vier nur symmetrisch denkbaren Nebentürme im Detail doch sehr verschiedene Grundrisse zu geben und in jeden — eine offen sichtbare Wendeltreppe zu legen. (Dazu in einem eine sogenannte Vexiertreppe, d. h. zwei Läufe, die so angeordnet sind, daß zwei Personen, ohne einander ansichtig zu werden, gleichzeitig auf- und niedersteigen können.) — Als Ulrich starb (1419), fehlte noch der Helm. Er wurde von einem andern ausgeführt und anders, als Ulrich es gewollt hatte. Aber wir besitzen noch seinen Entwurf *. Derselbe modifiziert das Freiburger Vorbild in der Weise, daß die Pyramide an ihrem Fuß mit einer konkaven Einziehung anläuft, während die Kanten mit kleinen Fialen (wie Wachskerzen auf einem Weihnachtsbaum) besetzt sind, wodurch ein reicher Schwung der Umrißlinien entsteht, der seinen Vorklang schon in den durchflochtenen Kielbögen über den Hauptfenstern des Oktogons hatte. — Vergleichen wir in Ulrichs Entwicklung die Ulmer Epoche mit der Straßburger, so zeigt sich eine bemerkenswerte Veränderung: in Ulm dachte er noch im Geiste des 14. Jahrhunderts, in Straßburg nahm er die Wendung zur Spätgotik als einer der einflußreichsten Führer auf der neuen Bahn. Sein Sohn Matthias mochte darauf gerechnet haben, des Vaters Entwurf auszuführen. Die Stadtregenten jedoch verlangten in charakteristischer Vorsicht eine Beratung mit auswärtigen Sachverständigen. Darüber entstanden Differenzen. Matthias Ensinger verließ Straßburg, ging in die Schweiz, erbaute das Münster in Bern, machte Entwürfe zum Münster im üchtländischen Freiburg und zur Stiftskirche in Luzern. — In Straßburg wurde indessen ohne Pause weitergebaut. Der neue Werkmeister war Johannes Hültz aus Köln. Sein im Münsterarchiv aufbewahrter erster Entwurf schließt sich den oberrheinischen Formen an. Aber nicht dieser wurde zur Ausführung angenommen, sondern

* Mindestens sehr wahrscheinlich. Er liegt im Archiv des Berner Münsters, wohin ihn nur Ulrichs Sohn Matthias verschleppt haben kann.

ein zweiter, ganz origineller, aus dem die heute bestehende Turmpyramide hervorgegangen ist (Abb. 84, 88). Die durch Ulrichs Schneckenturm zu einem phantastischen und zugleich bequemen Abenteuer gemachte Turmersteigung scheint den Bürgern über alles reizvoll geworden zu sein. Hültz setzte nicht nur den Weg in die Pyramide fort, er umkränzte sie in acht Schichten mit kleinen Treppengehäusen, so angeordnet, daß man aus dem einen in das andere übersteigend sich in einer Spirallinie bis zur höchsten Spitze hinaufwindet. Auf jeder Rippe sitzen sechs solcher Türmchen, alles zusammen sind es 52. Auf der Spitze ein kolossales steinernes Marienbild, Stadt und Land weit hinaus segnend. Das charakteristisch Spätgotische an Hültzens Helm ist, außer seiner Bizarrerie, die Verdeckung des konstruktiven Gerüstes. Die im heutigen Bilde so auffallenden, sägeartig scharfen Absätze lagen allerdings nicht in der Absicht: alle Türmchen, wie auch die großen Schnecken des Oktogons hätten noch eine kleine Spitzpyramide erhalten sollen, die dem Umriß des Ganzen etwas duftig Verschwimmendes gegeben hätten. — Dieser Turm ist es — nicht das dem Empfinden des ausgehenden Mittelalters schon sehr entfremdete Schiff des 13. Jahrhunderts —, der dem Straßburger Münster den Namen des achten Weltwunders eintrug. Die Liste der Bewunderer läuft ununterbrochen von dem Sekretär des Baseler Konzils Enea Silvio Piccolomini, nachmals Papst Pius II., bis auf den jungen Goethe. Am Anfang des 16. Jahrhunderts schrieb der Elsässer Wimpfeling in seiner vielgelesenen Germania im Stil humanistischer Rhetorik: »Wer vermöchte genugsam zu bewundern, genugsam zu loben den Straßburger Turm, der mit seinem Meißelwerk, seinen Statuen, seinen Königsbildern * alle Gebäude Europas leichtlich übertrifft. Ein Wunder ist es, wie solche Massen zu solcher Höhe aufgetürmt werden konnten. Würden die alten Autoren wieder lebendig werden, sie würden bekennen, daß Skopas, Phidias, Archimedes, der Dianatempel von Ephesus und die Pyramiden Ägyptens von uns besiegt worden sind.« — Die Geschichte des Straßburger Münsterturms zeigt schlagend, daß im 15. Jahrhundert die altgewohnte Wegrichtung der gotischen Kunst von West nach Ost sich umgedreht hatte. Nicht mehr Schwaben wird durch den Oberrhein, sondern der Oberrhein vom Osten befruchtet. Der kostbare Schmuck, der zuletzt noch dem Münster mit der Laurentiuskapelle hinzugefügt wurde, rührt von einem Meister von Landshut her, und das Münster in Thann, die Perle der spätgotischen Architektur des Elsaß, hat viel Schwäbisches an sich. Der vergrößerte Chor des Freiburger Münsters wurde von Johannes von Gmünd (aus der Parlergruppe) begonnen. Demselben gehört die Wiederherstellung des im Erdbeben von 1357 schwer beschädigten Baseler Münsters. Von des jüngeren Ensinger

* Vgl. Bd. I, S. 355.

Tätigkeit in der Westschweiz war schon die Rede. Das Vordringen des deutschen Einflusses in diese früher eine Seitenlinie der burgundischen Architektur bildenden Gebiete zu einer Zeit, in der sie politisch langsam von Deutschland sich abzulösen begannen, ist sicher bemerkenswert. Ebenso, daß schwäbische Werkmeister — Ensinger war nicht der einzige — nach Mailand gerufen wurden.

Kehren wir nun zum schwäbischen Zentrum, nach Ulm, zurück. Ulrich Ensingers Schwiegersohn, Sohn und zwei Enkel beerbten sich nacheinander in der Bauleitung. 1471 wurden die Gewölbe des Mittelschiffs geschlossen *. Wie er nun fertig stand, entsprach der Innenraum dem Geschmack dieser Zeit schon nicht mehr. Er war starr, kalt, ganz unmalerisch, wenn auch so gewaltige Abmessungen ihre Wirkung niemals verfehlen können. So schritt man um die Wende zum 16. Jahrhundert zu einer Korrektur: die Seitenschiffe wurden geteilt, die dreischiffige Anlage also in eine fünfschiffige verwandelt; vorher muß das Mittelschiff eng gewirkt haben, erst jetzt rückte es in den richtigen Maßstab ein. — Nach dem Aussterben der Ensinger wurde 1474 dem Matthäus Böblinger die Weiterführung des Turms, dessen Vollendung allein noch ausstand, übertragen. Er hatte an der Seite seines Vaters seinen Ruf durch den Liebfrauenturm in Eßlingen begründet. Vor allen andern Derivaten des Freiburger Typus erreicht dieser die höchste Anmut. Dem von Ulrich Ensinger herrührenden ersten Entwurf war sie noch nicht eigen, sie ist erst durch die feinfühlige Anpassungsgabe der Böblinger hineingebracht. Stilgeschichtlich interessiert die so bewußt asymmetrische Komposition. Nur eine einzige Schneckenstiege, an der vorderen rechten Ecke emporsteigend bis zum Beginn des Oktogons, dann auf die andere Seite übersteigend; der zierliche Helm dem Freiburger Motiv näher stehend als dem von Ulrich Ensinger geschaffenen Typus. — In Ulm wurde Böblinger nicht von seinem Genius, aber von seinem Glücksstern verlassen. 1492 begann der Turm Risse zu zeigen und sich zu senken. Die Schuld lag an der ungenügenden Fundamentierung durch den ersten Meister, Ulrich Ensinger, der Zorn des Volkes aber wendete sich gegen Böblinger, der mit seinem Leben büßen sollte. Er rettete sich noch durch die Flucht. Seinem Nachfolger gelang es, das Gefährdete zu sichern, weitergeführt wurde die Arbeit nur zögernd und 1529 gänzlich eingestellt. Nach dem von Böblinger hinterlassenen eingehenden Riß (in etwas gesteigerter Höhenabmessung) ist der Turm in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts vollendet worden. Auf der Höhe von 71 m war er liegengeblieben, nun erreicht er 151 m, womit er seine bisherigen Rivalen, die Türme von Straßburg und Wien, übertrifft, die Kölner beinahe erreicht. Wie in Straßburg, war Ensingers

---

* Nur in den ältesten, östlichen Jochen Kreuzgewölbe; weiterhin Tonne mit Stichkappen und aufgelegten Rippen.

Entwurf vom klassischen Musterturm, dem Freiburger, ausgegangen, mit der Veränderung, daß der Turm nicht vor die Fassade gesetzt ist, sondern aus ihr herauswächst, die beiden östlichen Ecken einfach auf die ersten Schiffspfeiler gesetzt. Es ist kaum anders zu nennen als eine renommistische Verwegenheit, da ihr ein architektonischer Gewinn nicht gegenübersteht. Die zwischen die vorspringenden Strebepfeiler gelegte offene Torhalle ist ein Bild für sich; ihr oberer Abschluß durch ein Pultdach mit wagerechtem Gesims (ebenso in Eßlingen) wirkt ungemein hart; die klassische Gotik hätte hier zur Überleitung Wimperge verlangt. Wenn an dem Turm, wie er schließlich geworden ist, dem Kolossalen sich Anmut vermählt, so ist dies das Verdienst Böblingers. Ganz im Sinne der Spätgotik ist es, daß die drei Hauptabschnitte — der vierseitige Unterbau, das Oktogon, der Helm — sich nicht scharf gegeneinander absetzen; in allen Ansichten des Turmes, den frontalen wie den diagonalen, bleibt der Umriß in gleichmäßigem Fluß. Das Wimpergmotiv (das z. B. an den Kölner Türmen eine so große Rolle spielt) fehlt auch den oberen Stockwerken. Dafür sind andere Mittel gefunden, ihnen eine pflanzenhafte Geschmeidigkeit zu geben.

Im Vergleich mit Ulm hält sich im übrigen Oberschwaben der Kirchenbau konservativ. Zwischen der Donau und den Alpen wurde mehrfach noch immer mit flacher Decke gebaut, z. B. in den sehr angenehmen Räumen der Stephanskirche in Konstanz, der Pfarrkirche in Saulgau, der Stiftskirche in Münsingen, der Martins- und Frauenkirche in Memmingen, der sehr stattlichen Hauptpfarrkirche in Kaufbeuren. Unter den wenigen Hallenkirchen sind die besten zweischiffig: Dominikaner in Augsburg, Kreuzherren in Memmingen. Einen basilikalen Neubau von Aufwand errichtet im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts das begüterte Reichsstift St. Ulrich und Afra in Augsburg. Es ist bemerkenswert, wie hier der Binnenraum, trotz steiler Proportionen, keinen rechten Bewegungsschwung mehr besitzt. An Details lernt man das »gotische Rokoko« von seiner unerfreulichen Seite kennen. Der Name des Erbauers Burkhard Engelberger stand in Oberdeutschland hoch in Ehren.

Einen gepflegten und heiteren Garten der Spätgotik finden wir im Lande der Grafen von Württemberg. Die Regierung Eberhards im Bart (1459—1496) sah eine kunstfrohe Betriebsamkeit, wie sie in diesem Lande keine frühere und spätere Zeit erlebt hat. Die Reichsstädte Eßlingen und Reutlingen hatten ihre beste Zeit schon hinter sich, alles ging vom Fürsten aus. Die württembergische Bauschule macht keine Prätensionen. Durch Größe sind die Bauten nicht ausgezeichnet — auch nicht die drei, die gegen die andern die größten sind, die Stiftskirchen in Stuttgart, Tübingen und Urach —, aber die Fülle dessen, was in den Kleinstädten und Dörfern durch Umbau, Anbau und auch Neubau damals geschaffen wurde, ist sehr beträchtlich, ein ausnehmend tüchtiges, auch in die be-

scheidensten Aufgaben liebevoll sich versenkendes Wesen waltet in allem. Wir lernen ein hochentwickeltes Steinmetzhandwerk kennen. In keinem Teile Oberdeutschlands haben sich spätgotische Ausstattungsstücke in solcher Menge erhalten. Zierliche steinerne Kanzeln und Taufen sind selbst in Dorfkirchen keine Seltenheit. Wo landesherrliche Munifizenz mithalf, entstanden auch aufwändige Prachtstücke (am vollständigsten und einheitlichsten erhalten die Ausstattung der Stiftskirche in Urach; ein Wunder subtiler Meißelarbeit das heilige Grab in Reutlingen). Die am meisten beschäftigten Architekten waren Peter von Koblenz (Koblenz im schweizerischen Aargau) und Aberlin Jörg. Jener stand im Dienste der Uracher, dieser in dem der Stuttgarter Linie, bis diese in den letzten Jahren Eberhards sich vereinigten. Den lokalen Traditionen widerspricht es, daß Peters Hauptwerk (Urach) als Basilika angelegt war, während Aberlin Jörg in Stuttgart, Cannstatt, Marbach, Weilderstadt usw. den Hallenbau anwendete, durch tiefe Seitenkapellen gewissermaßen fünfschiffig erweitert, die Gewölbe nach der Mitte staffelförmig aufgehöht, das Raumbild behäbig breit und malerisch. Von Peter wären noch die schönen Chorbauten in Blaubeuren, Münsingen, vielleicht auch Tübingen und die Kirche in Weilheim zu nennen. Sehr lang ist die Liste der Dorfkirchen, die sein und Jörgs Meisterzeichen tragen. Nicht lange darauf sollten Bauernkrieg und Reformation die Baulust auf diesem Gebiete tödlich lähmen. Sie hat in Württemberg selbst noch im 18. Jahrhundert kein rechtes Leben mehr gewonnen.

Baiern.

Für die Alpenvorlande zwischen Lech und Salzach, die heutigen Provinzen Ober- und Niederbaiern, brachte die Spätgotik ein Emporschnellen der Bautätigkeit, das in der Architekturgeschichte Deutschlands ohne Beispiel ist. Auf der Denkmälerkarte des vorangegangenen Jahrhunderts bilden sie einen großen weißen Flecken. Sie begannen gotisch zu bauen erst, als die eigentliche Gotik zu Ende war, nun aber mit einer Tatkräftigkeit, die das letzte Jahrhundert des Mittelalters zum ersten goldenen Zeitalter der bairischen Baukunst machte. (Das zweite war die Barockzeit.) Bis dahin war Baiern ein Land ohne Städte gewesen, wenn man die alten Bischofstädte an der Donau, die geschichtlich eine Sonderstellung einnahmen, in Abzug bringt. In Freising und Eichstätt hat sich um die bischöflichen Kurien ein nennenswertes städtisches Leben nicht entwickelt. Anders wurde es erst, als die landesherrlichen Städte Landshut, Straubing, Ingolstadt, München zu Kraft kamen. Sie, und nicht mehr Regensburg, sind die Herde der neuen Bewegung. Doch will uns scheinen, daß diese rationalistische wirtschaftsgeschichtliche Erklärung nicht ausreicht. Es muß etwas in der inneren Beschaffenheit der

Spätgotik gewesen sein, das sie in besonderer Weise dem bairischen Naturell wahlverwandt machte. Nach der späteren Entwicklung der bairischen Kunst zu urteilen, ist ihr erblicher Typus das Barock, und daher nun, nach säkularer Stumpfheit gegen die Baukunst überhaupt, dies Munterwerden in der Spätgotik. — Die in Frage kommenden Bauwerke sind meistens zwischen 1400 und 1450 begonnen, in der Regel schnell und einheitlich vollendet, einige bis gegen 1500 sich hinziehend. Die schwäbische Liebenswürdigkeit, Behaglichkeit und Bescheidenheit haben sie nicht; sie sind großräumig, wuchtig, schneidig, gehen aufs Ganze. Dieser Charakter wird unterstrichen durch das Material. Es ist Backstein. Zu einer materialgemäßen Durchbildung der Schmuckformen, wie im Norden, kam es indessen nicht. Es wird mit ihnen tunlichst gespart. Wo man auf einen dekorativen Effekt nicht verzichten will, der aber nur wenigen Punkten des Gebäudes vorbehalten bleibt, wird Haustein zu Hilfe genommen. Die Raumform ist fast ausschließlich die Hallenkirche. Sie ist von Österreich und Böhmen her angeregt. Dementsprechend setzt die neue Bewegung im Osten ein. Nach Westen und Norden endet sie in München und Ingolstadt. Daß sie so schnell und mächtig sich durchsetzte und einen so einheitlichen Charakter annahm, ist dem Umstande zu verdanken, daß ein Künstler von mehr als gewöhnlichem Größenmaß an der Spitze stand: Hans Stettheimer von Burghausen an der Salzach. Die sieben Kirchen, als deren Erbauer er auf seinem Grabstein genannt wird, bestehen noch. Die erste derselben wurde 1389 begonnen, das Jahr seines Todes ist 1431. Er ist also ein wenig jüngerer Zeitgenosse Ulrich Ensingers, dem er, bei geographisch engerer Begrenzung seines Wirkungskreises, an Bedeutung nicht nachsteht; ja, man darf wohl sagen: das Spezifische des neuen Stils tritt bei ihm mit noch klarerer Entschiedenheit, freilich auch Einseitigkeit, in die Erscheinung. Stettheimer ist ausschließlich Raumkünstler, ohne Interesse am Formendetail. Schon sein ältester uns bekannter Bau, St. Martin in Landshut, zeigt die meisten Eigenschaften seines Stils fertig entwickelt (Abb. 71). An Kühnheit hat er sich selbst nicht mehr übertroffen, es wäre auch unmöglich gewesen. Ein langgestreckter Raum, geteilt in neun Joche, die Seitenschiffe merklich schmäler, zwischen den stark ausladenden Strebepfeilern niedrige Kapellen. Der Gewölbescheitel überbietet in seiner Höhenlage nicht unbeträchtlich die Breite der drei Schiffe zusammengenommen (!) und die Stützen sind doppelt so hoch (22 m), als das Mittelschiff breit ist. Für den Hallenbau ganz ungewöhnliche Proportionen. Noch mehr aber als durch die absoluten Maße wird durch die enorm schlanke Bildung und die kurzen Intervalle der schlicht achteckigen Pfeiler für das optische Gefühl die Vorherrschaft der Vertikale gesteigert. Es gibt keine einzige Hallenkirche in Deutschland, die ähnliches gewagt hätte. Schon ausgeprägt spätgotisch-barock empfunden

ist auch die Zerlegung des Pfeilerkämpfers in mehrere Stufen, wechselnd für den Scheidbogen und die Querrippen; wie auch die Gewölbe schon als Tonnen mit bloß aufgelegtem Rippennetz konstruiert sind. Die Seitenkapellen bewirken, daß die über ihm liegenden Fenster nicht zu tief nach unten gezogen sind, woraus sich eine schön gesammelte Beleuchtung ergibt. Das Äußere ist ganz schlicht bis auf einige pittoreske Portale. Der Westturm ist unter den noch im Mittelalter vollendeten Türmen Deutschlands der zweithöchste (133 m gegen 142 in Straßburg). Von den norddeutschen Backsteintürmen unterscheidet er sich durchaus, indem er, dem Schema der süddeutschen Hausteintürme folgend, den vierseitigen Unterbau vermittelst kleinteiliger Zwischenformen leichtflüssig ins Oktogon überführt, höchst geistreich in der backsteingemäßen Formenumsetzung. Ganz trefflich ist die Wirkung im Stadt- und Landschaftsbilde. Die freie Weite der Ebene wirkt hier ähnlich wie im Norden die See als Einladung zur Aufstellung einer weithin herrschenden Landmarke. — Nach seinem ersten großen Bau blieb dem Meister noch ein Problem zu lösen übrig: die dem neuen Stil angemessene Gestaltung des Chors. In St. Martin (wie noch in zwei andern Stettheimerschen Kirchen, der Karmeliterkirche in Straubing und St. Nikolaus in Neuötting) war nach alter Weise der Chor als einschiffige Fortsetzung des Langhauses über dieses hinausgeschoben. In seinen jüngeren Bauten (Spitalkirche in Landshut, St. Jakob in Straubing, St. Jakob in Wasserburg, Franziskaner in Salzburg) gibt Stettheimer die Absonderung des Chors auf; den äußeren Schluß formt er als siebenseitiges Halbpolygon, in der vollen Breite der drei Schiffe; dabei bildet sich aber kein wirklicher Umgang, sondern in dem unbestimmt zerfließenden Raume steht in der Mittelachse ein einzelner Pfeiler, das Schlußfenster überschneidend. Die Abbildung der Salzburger Franziskanerkirche zeigt, wie eminent malerisch diese Anordnung gedacht ist (was sie bei ihrem ersten Auftauchen in der böhmischen Parlerschule noch nicht gewesen war). Hier ist noch ein zufälliger Umstand glänzend ausgenutzt worden: der Kontrast mit einem dunkeln und schweren romanischen Langhaus. Die Gestaltung des Durchgangsbogens verstärkt ihn. Die Grundrißgestaltung des Chors wird dem Beschauer mit Absicht im ungewissen gelassen, und die blendende Lichtfülle erhöht den Eindruck des Unbegrenzten. Hier ist die Spätgotik so barock wie nur je das Barock selbst. (Unmittelbarste Ähnlichkeit: Kloster Weltenburg an der Donau.)

Im Jahre 1468 trat zum ersten Male die Stadt München in die Kunstgeschichte ein mit der Frauenkirche (denn das wenige, was ihr vorausging, war ganz unbedeutend). Sie ist erbaut aus den Mitteln der Bürgerschaft, und man ist erstaunt, daß die damals noch kleine und mäßig wohlhabende Stadt nur mit einer so mächtigen Pfarrkirche sich zufrieden geben wollte. Nicht umsonst war der Meister, bevor er seinen

Entwurf abschloß, nach Ulm geschickt worden. Der Bautypus ist indessen bairisch. Den Schwung der Stettheimerschen Bauten erreichte Meister Ganghofer nicht, die Frauenkirche ist in ihrem hausbackenen Ernst und ihrer schmucklosen Sachlichkeit die bezeichnende Arbeit eines Stadtbaumeisters. Außergewöhnlich ist nur die Zweizahl der (achteckigen) Türme. Sie sind von straffer, aber nicht eleganter Statur. Ihr Abschluß durch ausgebauchte Hauben gehört nicht, wie man zunächst glauben möchte, dem Nachmittelalter; schon auf einer Stadtansicht von 1530 ist sie zu erkennen. — Die größte spätgotische Kirche Baierns ist aber nicht die Münchener, sondern die Ingolstädter Frauenkirche. Auch sie hat an der Westfassade Doppeltürme. Sie nicht normal, sondern übereck zu stellen, war ein echt spätgotischer Gedanke, der freilich als allzu kühner Bruch mit der Gewohnheit keine Nachahmung fand.

In Baiern wurde im 15. Jahrhundert außerdem noch, nach fast völliger Brache im 14., auf dem Lande, wo viel nachzuholen war, eine beträchtliche Tätigkeit entwickelt. Diese Bauten sind oft sehr stattlich, stets gewölbt (was sie im 14. Jahrhundert noch nicht gewesen waren), das Äußere ganz schlichter Backsteinrohbau (in jüngerer Zeit meist verputzt). Die Türme, die heute meistens barocke Zwiebelhauben tragen, hat man sich ursprünglich mit Satteldächern oder Spitzdächern zu denken (Abb. 151).

Noch sei ein Wort über den außerhalb der eigentlich bairischen Architektur stehenden Dom von Regensburg gesagt. An seiner Fassade ist das 15. Jahrhundert hindurch gebaut worden, bis 1495, ohne daß die Türme zum Abschluß gekommen wären. Wie sie uns heute ansieht, ist sie ein Baugedanke der klassischen Gotik in spätgotischer Ausführung. Zwei in der Schatzkammer aufbewahrte Risse geben Studien für eine zweitürmige und eine eintürmige Lösung. Die letzte hätte der Denkweise der Spätzeit näher gelegen, dennoch entschied man sich mit dem verpflichtenden Stolz einer alten Adelsfamilie für die erste. Der Entwurf ist beherrscht von Erinnerungen an das Straßburger Münster. Davon ist in die Ausführung übergegangen die scharfe Akzentuierung der wagerechten Linien, welche in der Durchkreuzung mit den senkrechten Turmpfeilern zweimal drei Hauptfelder ergeben. Dieser nachdrücklichen und klaren Einteilung ist der überraschend ruhige Gesamteindruck zu verdanken; überraschend deshalb, weil die in diese Felder eingeschlossenen Fenstergruppen jedesmal stark abweichende Formen aufweisen, in umfassendster Anwendung des spätgotischen Prinzips der Asymmetrie. Dennoch ist der Eindruck nicht, wie man vermuten könnte, der einer planlosen Verworrenheit. Neben den Kontrasten stehen doch auch wieder Relationen, und es entsteht eine Lebendigkeit und Wärme, die durch reine Symmetrie nicht hätte erreicht werden können. Die von der Schulweisheit des 19. Jahrhunderts hinzugefügten, abstrakt korrekten Türme passen dazu schlecht genug.

Franken.

Die fränkischen, von der Natur wechselvoll gestalteten Landschaften, besonders die mittlere Maingegend und das Grenzgebiet gegen Schwaben, erwiesen sich im späten Mittelalter als ein besonders fruchtbarer Boden für eine dichte Saat von Städten jeden Ranges, kleinsten, kleinen und mittleren; etwas abseits die Großstadt Nürnberg. Wer Neigung und Muße zu beschaulichem Wandern hat, kann hier die kleinbürgerliche Seite der spätgotischen Baukunst aus dem vollen studieren und wird sich dabei über ihre aus Trivialem und Sinnigem, Hausbackenem und Anmutigem gemischte Natur aufs ergötzlichste belehrt finden. Unsere Darstellung muß leider solche »Andacht zum Kleinen« sich versagen. Wir heben nur zwei Bauwerke heraus, die durch hohen Schwung über die Masse sich erheben.

St. Georg in Dinkelsbühl. Ein Werk aus einem Guß, begonnen 1448. Der 77 m lange, also für die Pfarrkirche einer zu den kleinen zählenden Reichsstadt sehr ansehnliche Bau erreicht in seiner Haltung eine monumentale Würde, eine Kraft des Gliederbaus, eine strahlende Feierlichkeit der Stimmung, wie sie in der Spätgotik Süddeutschlands nicht wiedergefunden werden, auch nicht in der Hauptpfarrkirche in Nördlingen, die das Vorbild gewesen war. Dabei sind die Einzelmotive spätgotisch genug: die kämpferlose Entfaltung der Netzgewölbe aus den Pfeilern, die Ausschaltung der Dienste, die Anordnung eines Pfeilers in den Schlußpunkt des Chorpolygons (6 Seiten des Zwölfecks).

St. Lorenz in Nürnberg (Abb. 76, 79). In der Nürnberger Kunst des 15. Jahrhunderts steht das Interesse an der Architektur nicht im Vordergrunde. Der neue Chor von St. Lorenz, vollendet im Geburtsjahre Dürers, 1471, ist der einzige bedeutende, allerdings sehr bedeutende Bau dieses Jahrhunderts, vielleicht das reinste Paradigma der deutschen Baugesinnung. Er wurde einem auswärtigen Meister übertragen, Konrad Roritzer von Regensburg, fortgesetzt durch dessen Sohn Matthias. Als Erinnerung von dort brachten sie die Teilung der Umfassungswände in zwei Geschosse mit, ein altertümliches Motiv aus der Frühzeit der Gotik, dem aber jetzt ein völlig neuer, spätgotisch-barocker Sinn gegeben wurde: Steigerung des malerischen Scheines der Raumerweiterung mit absichtlicher Verunklärung der Raumgrenze; eine andere Bedeutung haben auch die flachen Emporen nicht vor den zurückspringenden Fenstern des Obergeschosses. Der Hallenchor von St. Lorenz ist wie der von St. Sebald einem älteren und in kleinerem Maßstab ausgeführten basilikalen Langhaus angeschlossen. Während aber der Architekt des 14. Jahrhunderts (St. Sebald) den neuen Bauteil neben den älteren setzt, ohne eine innere Beziehung auf ihn zu suchen, ist dieselbe in St. Lorenz aufs beste

durchgeführt, und zwar in echt spätgotisch-barockem Sinne, zu vergleichen mit Stettheimers Franziskanerkirche in Salzburg, durch geistreiche Verwendung malerisch gelöster Dissonanzen: in Fortgang von der gebundenen Bewegung des Langhauses zu den frei aufrauschenden Rhythmen des Hallenchors ein wunderbares Crescendo. Ein besonderes Glück ist die unversehrt erhaltene Ausstattung. (Man nehme als Gegenbeispiel die vom bornierten Purismus des 19. Jahrhunderts kahlgerupfte Frauenkirche in München, um zu erkennen, daß für einen spätgotischen Innenraum die Mitwirkung der Ausstattung durchaus wesentlich ist.) Wie skrupellos dem, was für den inneren Eindruck gewonnen war, der äußere geopfert ist, wo die hohe und breite Dachmasse des Chors schwer auf dem Langhaus lastet, davon überzeuge man sich an Ort und Stelle. Auch dies charakterisiert die Gesinnung der Zeit. — Als eines der wertvollsten Denkmäler des Gebiets (jetzt Ruine) darf die Klosterkirche Gnadenberg (an der Grenze von Franken und Oberpfalz) nicht übergangen werden. Sie fällt aber aus dem süddeutschen Rahmen ganz heraus durch die Strenge der Raumeinteilung in drei genau gleich breite und gleich hohe Schiffe. Die Erklärung dieser auffallenden Erscheinung liegt darin, daß das dem Orden der hl. Brigitte gehörende Kloster nach dem Willen der Stifterin, Katharina von Pommern, Gemahlin des Pfalzgrafen Johann, die Anlage des schwedischen Mutterklosters zu Wadstena mit größter Treue nachahmte *). — Wieder ein musterhaft süddeutsches Baubild, genauer eine Vereinigung fränkischer und bairischer Eigenschaften, zeigt die Hauptstadt der Oberpfalz, Amberg, in der auch durch bedeutende Abmessungen hervorragenden St. Martinskirche (begonnen 1421, Hauptbauzeit um und nach 1450, Abb. 12, 12a). Langhaushalle und Hallenchor sind hier zu einer vollkommenen Raumeinheit verschmolzen. Zwischen den eingezogenen Strebepfeilern liegen im unteren Abschnitt Kapellen, im oberen Emporen, beide fortlaufend um die ganze Kirche herumgeführt, und diese Teilung dadurch noch mehr hervorgehoben, daß sich vor den Emporen ein schmaler Laufgang mit Brüstung hinzieht. Dieser die Vertikalbewegung durchkreuzende und aufhaltende, den Raum umklammernde Horizontalbau ist ein starkes Mittel, die optische Erscheinung ruhig zu stimmen, wie auch die schlanken, aber ungegliedert glatt gelassenen Rundpfeiler mit weiten Durchsichten auf denselben Eindruck der Ruhe hinzielen. Vollends am Außenbau ist eigentlich nichts mehr gotisch: glatte Wände, wagerechte Schichtung. Es ist ausgeschlossen, daß dies aus übergroßer Genügsamkeit oder widerwilliger Sparsamkeit so gemacht sei; vielmehr liegt hier ein offenkundiger Wandel in den Wertungen vor.

* Brigittenklöster kommen in Süddeutschland sonst nicht vor. Die beiden bedeutendsten sind die bei Danzig und bei Reval.

Obersachsen.

Was sich in Amberg um die Mitte des Jahrhunderts noch vereinzelt darstellte, tritt gegen 1500 schulmäßig in Sachsen auf. Für die Konsolidierung eines neuen Bauideals ist nichts so günstig, als wenn in einer bisher schwach angebauten und dadurch an Überlieferung nicht gebundenen Landschaft plötzlich ein Bedürfnis nach lebhafter Bautätigkeit sich einstellt. Im späteren Königreich Sachsen und in Ostthüringen, wo einst die Sonne der staufischen Kunst so hell geschienen hatte, waren die zwei darauffolgenden Jahrhunderte eine kümmerliche Zeit. Die Bischöfe sanken zu schwachen Landesfürsten herab, die Abteien verarmten, die Städte, obgleich zahlreich, erreichten weit nicht die Bedeutung der süddeutschen, rheinischen und hansischen; es kamen die Hussitenkriege und der zerrüttende Bruderzwist im Hause Wettin. Erst als sie von diesen Bedrängnissen sich erholt hatten, am Ende des 15. Jahrhunderts, haben sie doch noch an der Vollendung der deutschen Sondergotik in bedeutsamer Weise mitgewirkt. Wie in den mittleren Jahrzehnten das wenige, was über ein zahmes Durchschnittsmaß hinausragt, von einem Fremden, Arnold von Westfalen, herrührt, so haben jetzt vornehmlich fränkische und schwäbische Meister * dem sächsischen Bauwesen frisches Blut zugeführt. Für die Sachsen selbst sind die sehr charakteristischen Schmuckformen der Schule in Anspruch zu nehmen; sie werden mit großer Liebe behandelt, dabei mit einem ausgesprochen kleinbürgerlichen Geschmack, einer umständlichen, tüftlichen und verzwickten Zierlichkeit. Wir wissen aber schon, daß in diesen Akzedenzien das Wesen der Spätgotik nicht erschöpft ist. Das Beachtenswerteste ist auch hier die Raumgestaltung.

Die neue Bewegung ging aus vom Erzgebirge. 1471 begannen die großen Silberfunde, die einen Strom von Einwanderern herbeilockten. Zu den alten Bergmannsstädten Zwickau und Freiberg kamen Schneeberg, Annaberg, Marienberg neu gegründet hinzu. Die Hauptpfarrkirchen dieser fünf Städte, rasch neben- und nacheinander erbaut, im späten 15. und beginnenden 16. Jahrhundert **, bilden eine eng zusammengehörige Familie. Es ist jener am klarsten in Amberg formulierte süddeutsche Typus, der hier konsequent weitergebildet wird. Vom Raumbild aus ist alles gedacht. Ein weiter Saal, in dem die schlanken, in möglichst großen Abständen aufgestellten Pfeiler kaum noch als raum-

* Es bauten: in Borna Hans Wolffert aus Königsberg in Franken, in Leipzig Michael Bentz aus Rothenburg, in Dresden Peter Lauterbacher, in Annaberg Jakob Hellwig aus Schweinfurt, in Brüx Georg von Maulbronn und an mehreren Orten beschäftigt der Schwabe Konrad Pfluger.

** Nur die Ostteile der Marienkirche in Zwickau sind älter (1453); sie enthalten mehrere, noch nicht alle Merkmale des Typus.

teilend empfunden werden. Die gleiche Höhe aller Gewölbe (auch sie war schon in Amberg da) ist Bedingung des einheitlichen Eindrucks und steht in scharfem Gegensatze zu dem andern weitverbreiteten Typus der Hallenkirche, der in den Seitenschiffen die Decke sich senken läßt. Im Grundriß ist die (ebenfalls in Amberg schon begonnene) Verschleifung von Gemeindehaus und Priesterchor so weit fortgeschritten, daß der letzte vom ersten fast gänzlich aufgesogen ist; die geraden Pfeilerreihen sind bis vor die Schlußwand geführt, bilden keinen Umgang, der Lettner ist weggefallen, ebenso die Seitenkapellen. Dafür breiten die Emporen sich weiter aus (selbst die kleinen einschiffigen Kirchen des Erzgebirges entbehren ihrer nicht). Das bedeutet doch wohl: den Menschen, die diese Kirchen erbauten, war das Zuhören der Predigt wichtiger geworden als die Vorsorge für den Meß- und Chordienst. Und so wird auch auf den repräsentativen Charakter des Gebäudes kein Gewicht mehr gelegt: das Äußere ist von fast ärmlicher Schlichtheit. Hüten wir uns indessen, aus dieser Enthaltsamkeit falsche Schlüsse zu ziehen. Die jungen Erzgebirgsstädte hatten, zum mindesten in diesem Punkte, nichts an sich, was an amerikanische Emporkömmlingsstädte erinnern würde. Die in ihren Kirchen aufgestellten Kunstwerke sind mit sicherem Geschmack ausgewählt, mehrere aus den besten Werkstätten Nürnbergs und Augsburgs herbeigebracht. Aus ihnen spricht ein offener Sinn für das Junge in der Kunst. Die Sakristeitür von 1518 und der Hochaltar von 1522 in Annaberg gehören in Mitteldeutschland zu den frühesten, vorläufig vereinzelten Arbeiten in den Formen der Renaissance. So lebt denn auch in der erzgebirgischen Architektur ein wesenhaft neues, zwar aus der Gotik entwickeltes, doch keinesfalls mehr mittelalterliches Streben. Ja, hier wird es endgültig klar: das ganze System der Gotik ist umgewendet. Während dort (Kölner Dom!) der Hauptraum, das Mittelschiff, von einer Menge von Nebenräumen und einem immensen Beiwerk konstruktiver und dekorativer Formen begleitet wird, der Rahmen noch größer und glänzender als das Bild, ist hier alles vereinfacht, nach innen gekehrt, vom Zweck aus gestaltet.

Indessen ist das Streben nach Zweckerfüllung und Einfachheit nur eine Richtung in der obersächsischen Spätgotik, nicht allgemeinverbindlich für sie. Zum Beispiel in der Marienkirche in Zwickau finden wir sie nicht, ja überladene Schmückung des Äußern, die freilich zugleich verrät, daß die gotischen Dekorationsformen sich überlebt haben; in trockener Einförmigkeit ziehen sich blindes Stab- und Maßwerk, durchflochtene Kielbögen u. a. m. über die Flächen hin, und um nur dem abgestumpften Auge etwas Neues bieten zu können, wird der alte Rundbogenfries herausgeholt und wird das Maßwerk mit naturnachahmenden Astformen durchsetzt, welche später in Chemnitz das Hauptmotiv für ein großes Portal abgeben (Abb. 42). Zumal die sächsische Profanarchitektur

ergötzt sich am Widerspuch zum Funktionellen; sie schwärmt für den Vorhangbogen, für verwickelte Figuren in den Gewölberippen mit sich kräuselnden Verschlingungen, die an Hobelspäne erinnern, für endlose Überschneidungen an den Türen. Dagegen schreiten die Grundsätze der erzgebirgischen Schule in der Gestaltung des Innern der Kirchen siegreich vor. Beispiele: die Marienkirche in Pirna (1502—1546, Abb. 75), mehrere Kirchen in Nordböhmen (Hauptwerk die Marienkirche in Brüx 1517—1540), die Thomas- und Paulinerkirche in Leipzig (seit 1482 bzw. 1519) und besonders die Marktkirche in Halle (seit 1529). Auch die Schloßkirche in Wittenberg (seit 1499) gehört insofern in diese Reihe, als sich in ihr rings um den großen einschiffigen Raum Emporen hinziehen. Wie man sieht, ragt ein Teil dieser Bauten unmittelbar in die Reformationszeit hinein. Um so bemerkenswerter ist, daß der bauliche Typus schon vor der Reformation fertig war; diese hat kein neues Programm aufgestellt, nur das geschilderte weitergebildet.

Das übrige Deutschland.

Am Schluß des Mittelalters hatte sich das hergebrachte Verhältnis der deutschen Landschaften offenbar umgedreht: führend bei der Neuorientierung war der Süden und die östliche Hälfte der Mitte, der Westen wie der Norden verhielten sich vergleichsweise konservativ. Es ist hier im Westen überhaupt nicht mehr viel gebaut worden. Die Spätgotik wurde mehr von der dekorativen Seite aufgefaßt, nicht als ein neues Raumgefühl. Der wichtigste Bau des Oberrheins, St. Theobald in Thann, ist eine Basilika, allerdings voll von Kontrasten und Dissonanzen, z. B. im Langhaus die Scheidbögen der Nordseite höher als die der Südseite, die Fassade ein buntes Allerlei von Asymmetrien, überhaupt im Fortgang der langsamen Bauführung ein malerischer Grundton immer beherrschender hervortretend. Ebenfalls eine Basilika, der wichtigste Bau des Niederrheins, die Willibrordskirche in Wesel, schon von Haus aus fünfschiffig angelegt und mit der Absicht auf einen Kapellenkranz, stark betontes Querschiff — mit konzentrierter Pracht der Fassaden — alles Nachklänge eines Ideals, mit dem der Süden und Osten schon nichts mehr zu tun hatte. Die Hauptunternehmung im mittelrheinischen Gebiet war der Ausbau des Doms von Frankfurt a. M. Es ist bezeichnend, daß sich das ganze Interesse auf den Turm warf, begonnen 1415, vollendet 1514. Er sollte durch Pracht und Größe wettmachen, daß die Kirchenarchitektur Frankfurts in ihren bisherigen Leistungen ziemlich hinter dem zurückgeblieben war, was dem Rang und Selbstbewußtsein der blühenden Reichsstadt angemessen gewesen wäre. Kurz vorher hatten Straßburg und Ulm ihre großen Turmbauten begonnen. Der merkwürdige kuppelförmige Abschluß an Stelle eines Spitzhelms ist nicht ein Behelf, sondern

war schon durch den ersten Entwurf vorgeschrieben. (Zu vergleichen der östliche Zentralturm am Dom zu Mainz.) Der Frankfurter Domturm wurde 1514 vollendet — drei Jahre vor dem Beginn der Reformation. Im selben Jahrzehnt wurde an den Domen von Magdeburg, Straßburg, Regensburg, Ulm, Köln das Bauen eingestellt, teils nach erreichtem Ziel, teils ohne Abschluß; an keinem ist es wieder aufgenommen worden. Die Reformation war nicht die unmittelbare Ursache, aber schon ihr Herannahen bewirkte es. Die kirchliche Baukunst des Mittelalters erlosch wie eine Lampe, die kein Öl mehr hat.

Zweites Kapitel.

Das 15. Jahrhundert in der darstellenden Kunst.

I. Grundlagen.

Die Bilderwelt des 15. Jahrhunderts ist nach ihrem stofflichen Inhalt dieselbe wie die des Mittelalters; auch der oberflächlichste Beobachter muß bemerken, daß ihr künstlerischer Gehalt sich geändert hat. Er kommt den Forderungen, die wir Europäer heute an bildliche Darstellung zu stellen gewöhnt sind, unzweifelhaft näher als das Mittelalter, was gemeinhin als Fortschritt empfunden und entsprechend gerühmt wird. Ist es noch nötig, zu sagen, in wie engem Horizont das gedacht ist? Insofern das Wort Fortschritt Vervollkommnung bedeuten soll, kann es nur beim Vergleich von Erscheinungen innerhalb eines und desselben Kulturkomplexes Anwendung finden; im vorliegenden Fall also nur, wenn die Voraussetzung richtig wäre, daß das Mittelalter immer schon dasselbe gewollt, nur nicht es gekonnt hätte. Aber eben dieses trifft nicht zu. Der Wandel in der bildlichen Darstellungsweise, den wir vor uns sehen, ist ein grundsätzlicher. Er ist das Zeichen, daß im Weltgefühl unseres Volkes, der abendländischen Kulturmenschheit überhaupt, etwas Neues zur Reife kam, das sich von langer Hand vorbereitet haben mochte, nun aber offen an den Tag trat und damit dem 15. Jahrhundert den historischen Stempel gab.

Idealismus und Realismus (oder Naturalismus), so sind wir gewöhnt, den Gegensatz, auf den es hier ankommt, zu benennen *. Mit anderer

* Besteht zwischen Realismus und Naturalismus ein begrifflicher Unterschied? Es ist wiederholt versucht worden, einen solchen festzulegen, aber ohne daß Übereinstimmung erreicht werden konnte. Im durchschnittlichen Sprachgebrauch gelten die Worte als Synonyme. Wozu dann aber zwei? Eine brauchbare Unterscheidung wäre diese: Realismus auf das Was, Naturalismus auf das Wie der Darstellung zu beziehen. Realismus wäre die Forderung sachlicher Übereinstimmung mit der Wirklichkeit, Naturalismus die Anpassung an die optische Erscheinungsweise der Dinge. Danach wäre nicht der Realismus, sondern der Naturalismus das Neue. Realistisch wäre es z. B., wenn die Heiligen mit den Abzeichen ihres irdischen Berufes und in der Tracht der jeweiligen Gegenwart auftreten: St. Hieronymus als Kardinal, St. Georg als gepanzerter Ritter, Magdalena als geputzte Modedame — naturalistisch, wenn die Stoffe ihrer Kleidung (Seide, Wolle, Leinwand, Leder, Metall) ein jeder in seiner Textur und Farbe und seinem Verhalten zum Licht genau charakterisiert werden.

und vielleicht besserer Bezeichnung: das Wesen der mittelalterlichen Kunst ist Symbolik, das der neuzeitlichen Imitation. Zwar ahmt auch die mittelalterliche die Dinge der sinnlichen Außenwelt nach; aber nicht wegen dessen, was sie sind, sondern wegen dessen, was ihnen als Bedeutung unterlegt wird, aus ihrem natürlichen Zusammenhange gelöst, als Stellvertreter einer andern, höheren, übersinnlichen Ordnung. Vom symbolischen Grundwesen der mittelalterlichen Kunst aus begreifen wir auf einen Schlag die Notwendigkeit, daß in ihr der Schwerpunkt der Stilbildung — für alle Kunst — in der Baukunst, dieser naturfremdesten, abgezogensten, geistigsten aller Künste liegen mußte. In dem Augenblick, wo der Schwerpunkt auf die naturnachahmenden Künste überging, war das Mittelalter vorbei, die Neuzeit im Werden. Daß im 15. Jahrhundert auch die Baukunst an diesem Prozeß ihren Anteil hatte, hat das erste Kapitel schon gezeigt. Vollständig enthüllen und entfalten konnte sich das Wollen der neuen Zeit nur in der darstellenden Kunst.

Dem Geist und Natur auseinanderreißenden christlich-orientalischen Dualismus hatte die germanische Seele nur zeitweilig sich unterwerfen können. Von der Flucht aus der Welt kehrte sie zurück in die Welt, aber nicht, um in ihr aufzugehen, sondern verlangend, sie von sich aus zu beherrschen. Das große Symbol, das die Kunst dafür hat, ist der Raum. Weder die Antike, noch das Mittelalter hatte ihn gekannt. Die antike Kunst war Kunst des aus dem Raum herausgehobenen Körpers; wo sie in ihrer Spätzeit anfing, auf Raumvorstellungen einzugehen, war sie schon nicht mehr sie selbst. Und für die allgemeine Entwicklung blieb das ohne Bedeutung. Das Mittelalter stellte zuerst ebensowohl körperlos als raumlos dar. Zum Körpergefühl wurde es durch die antike Tradition erzogen. So weit war die gotische Malerei zum Schluß vorgedrungen. Aber an der Grenze der Körper hatte auch die dritte Dimension ihr Ende. Was dahinter liegt, ist ein räumliches Nichts. Die Malerei drückt es durch ihre teppichartig gemusterten oder noch prägnanter als Goldgrund behandelten Hintergründe aus; wenn Bäume, Felsen, Architekturen hinzukommen, so ist es nicht, um das Raumbild, sondern um die Erzählung zu verdeutlichen. Aber diese raumlose Malerei, bei der das Mittelalter nicht allein durch das Fortwirken des antiken Vorbildes, sondern auch durch die christliche Konzeption vom Jenseits festgehalten wurde, stand mit einem Grundgefühl der germanischen Seele im Widerspruch, mit der ihr eingegebenen Sehnsucht nach dem Fernen, Freien, Unendlichen. Und so kam die Stunde und mußte kommen, wo in der nordischen Malerei der Raum aufhört, ein Nichts zu sein, wo er umschlug zu einem Symbol des Alls. Mit Recht hat jüngst Oswald Spengler in seiner Analyse des »faustischen Menschen« den Gedanken immer wiederholt, daß die Ausbildung der Tiefenperspektive in der Malerei, die Entdeckung Amerikas und das

Weltbild des Kopernikus ein und dasselbe bedeuten, wie sie auch historisch dicht nacheinander auftauchen. Das ist, nach dem Ausdruck desselben Geschichtsphilosophen, das »Pathos der dritten Dimension«. Was in der Malerei des Mittelalters die dargestellten Dinge untereinander verband, war ein Netz rhythmischer, von der Architektur ausgehender Linearbeziehungen. Die des 15. Jahrhunderts schafft einen zweiten, von dem wirklichen, d. h. architektonischen, unabhängigen Raum, der allein für die Phantasie existiert, in dieser aber keine Grenzen hat. In ihm ist nichts isoliert, alles nach Tiefendistanzen geordnet, durch die auf einen einzigen Punkt konvergierenden perspektivischen Linien zu einer Einheit zusammengefaßt, die etwas völlig anderes ist als der gotische Rhythmus; und der Beschauer steht mitten darin. Die christliche Zweiteilung des Seins wird abgelöst durch die Einheit des Alls, in dem der Mensch ins Grenzenlose sich auszudehnen strebt. In dem Momente, da dies neue Weltgefühl zum Durchbruch kam, mußte auch die Malerei ein neues Ziel sich setzen. Daß das 15. Jahrhundert es nicht erreicht hat, versteht sich von selbst, aber doch stand es auf den ersten Stufen der Leiter.

Die Entwicklungsgeschichte der Perspektive ist mehr als ein bloßer Exkurs zur Kunstgeschichte. Hier müssen wir uns mit wenigen Andeutungen begnügen. Zeitlich war Italien im Vorsprung, aber die ganze Bedeutsamkeit des räumlichen Tiefenerlebnisses hat nur der germanische Norden erfaßt. Für den italienischen Maler behielt der dargestellte Raumausschnitt etwas Körperhaftes, Begrenztes. Die italienische Perspektive ist Linienperspektive; daher die anfängliche Überfüllung des Bildes mit Architekturen, welcher Neigung auch der Norden, wie wir gesehen haben, eine Zeitlang nachgab. Die Perspektive wurde zu einer Wissenschaft, und die sie ausbildeten, waren Mathematiker. Für das nordische Gefühl muß die Raumtiefe erlebt, erschaut werden, nicht ist sie zu errechnen. Es war ein gefährlicher Augenblick, als Dürer zuerst der italienischen Lehre sich anvertraute. Das 15. Jahrhundert hat wohl auch schon konstruktive Hilfslinien gezogen, aber zu seinem Glück ohne mathematische Konsequenz. Die deutschen Maler kamen ohne eine Mehrzahl der Konvergenzpunkte nicht aus, sonst hätten sie ihre Freiheit sich nicht retten können. Am klarsten sahen die Niederländer, indem sie mit steigender Entschiedenheit von der linearen zur atmosphärischen Perspektive übergingen. Der Raum ist erfüllt mit Licht und Luft, und die Überallheit dieser nicht unmittelbar sichtbaren, aber jeden Körper in seiner Erscheinung verändernden Medien drückt viel unmittelbarer, als die linearen Beziehungen es könnten, das kosmische Bewußtsein aus: das Licht, indem es jedem Dinge seinen Schatten zugesellt und es dadurch erst rund erscheinen läßt, als Schlagschatten mit seiner Umgebung es verbindet; die Luft,

indem sie die eigene Farbe der Dinge verändert. Von den Primitiven des 15. Jahrhunderts bis zu Rembrandt war noch ein weiter Weg, aber doch ist es klar, daß jene mit Rembrandt, nicht mit den Wand- und Glasgemälden des hohen Mittelalters unter einem Zeichen stehen.

Indem so die Dinge aus ihrer Isolierung heraustreten und als Teile einer Ordnung von unübersehbarer Weite begriffen werden, ist auch der alte Rangunterschied zwischen darstellungswürdigen und -unwürdigen Dingen aufgehoben, verschwunden die Überlegenheit des »dies bedeutet« über das »dies ist«. Die sichtbare Welt in ihrer ganzen Weite und Breite aufzuschließen ist von nun ab die Aufgabe der Kunst. Darum hat nicht mehr die menschliche Gestalt allein Anspruch auf künstlerische Würde, sondern auch ihre natürliche Umgebung; und an der menschlichen Gestalt nicht mehr allein die Teile, die Träger des Geistigen sind, sondern gleichermaßen der ganze Körper. Folgerichtig werden auch die Artefakte, die den Menschen umgeben, Behausung, Gerät, Kleidung, bildmäßig interessant. Das Gewand z. B. ist jetzt nicht mehr bloß Erzeuger ausdrucksvoll geschwungener Linien, es bringt in der Besonderheit seines Gewebes und seiner Farbe rein optische Qualitäten hinzu; oder ein Schwert, ein Harnisch, sie bedeuten nicht mehr bloß Kampfinstrumente und wirken nicht mehr bloß durch die mit diesem Zweck sich assoziierenden Vorstellungen, sondern ihre Darstellung gilt auch, und vielleicht am meisten, dem Ergötzen an den eigentümlichen Lichterscheinungen auf ihrer spiegelnden Oberfläche; der landschaftliche Hintergrund ist nicht mehr bloße Ortsbezeichnung in Beziehung auf die Handlung, sondern er hat einen Eigenwert gewonnen, der auch oft genug mit dem Hauptthema des Bildes weiter nichts zu tun hat. — Es sind das alles für uns Heutige selbstverständlich gewordene Dinge. Für jene Generation waren es Entdeckungen. Wahrscheinlich hat keine wieder ein ähnliches Gefühl vom plötzlichen Größer- und Reicherwerden der Welt erlebt.

Dies neue Weltbild, wie es sich im Bewußtsein der nordischen Menschen nach errungener Befreiung vom Übergewicht antiker und christlicher Tradition entwickelt hatte, konnte eine erschöpfende künstlerische Gestaltung — man begreift es jetzt — nur von der Malerei empfangen. Wie schon im früheren Mittelalter, aber aus ganz andern Gründen, trat diese wieder an die Spitze. Ebenso begreiflich ist es, daß die Umgestaltung zu ihrer Durchführung Zeit brauchte. Daher verblieb im deutschen 15. Jahrhundert der Bildhauerkunst noch immer ein wichtiger Platz. Auch sie ging zum Naturalismus über; aber weil sie das Problem enger faßte als die Malerei, hatte sie es mit seiner Lösung leichter; und das große Publikum konnte von seiner Gewohnheit nicht lassen, gewisse Gegenstände lieber als Statue denn als Gemälde dargestellt zu sehen. Auch heute urteilen wir noch so, daß uns das 15. Jahrhundert in seinen plastischen Erzeugnissen relativ vollkommener und liebenswürdiger erscheint. Die Leistungen der

Malerei müssen, um interessant zu werden, historisch betrachtet werden. Sie sind mit den Unvollkommenheiten erster Versuche behaftet, dafür aber erregen sie in uns auch alle Neugier, Spannung, Mitgefühl mit den Forscherschmerzen, Mitfreude mit dem Entdeckerglück, die das Werdende für sich beanspruchen darf. Nicht so sehr das einzelne Werk zieht uns an, als das Ganze des geschichtlichen Schauspiels: wie eine neue Welt entdeckt wird.

In den Organismus der Gesamtkunst drang der Naturalismus ein wie ein zersetzendes Ferment. Er war es, der der Stellung der Architektur als Oberhaupt einer geschlossenen Hierarchie ein Ende machte. Auch das 15. Jahrhundert fühlte es sehr gut, daß alle in ein und demselben Architekturraum befindlichen Kunstwerke miteinander in Wechselwirkung stehen, nur faßte es diese Beziehungen nicht mehr als architektonischen, sondern als malerischen Rhythmus, und zugleich betrachtete es jedes einzelne derselben als etwas, das auch für sich Bedeutung hat. Aus dem Dienste der Architektur entlassen, ergoß sich die Flut des gemalten und gemeißelten Bildwerks auf die Mobilien: die Altäre, Kanzeln, Sakramentshäuschen, Taufsteine, Chorstühle; und außerhalb des Kirchengebäudes die Kalvarienberge, Ölberge, Stationen und Heiligenhäuschen; wobei gar nicht mehr zu unterscheiden ist, ob eher der religiöse oder eher der künstlerische Individualismus es war, der die gotische Gesamtkunst sprengte. Je mehr der Naturalismus und Individualismus aufstieg, um so mehr sank die monumentale Gesinnung. Wandmalerei, Glasmalerei, Bauplastik verschwinden ja nicht, aber sie zählen klein gegenüber den Mengen der mobilen Kunst. Diese wird nun auch in der Stilbildung die Führung übernehmen.

Alles dies muß im Zusammenhang mit den bekannten Verschiebungen im Aufbau der Gesellschaft betrachtet werden. Eine neue Organisation der künstlerischen Arbeit ergab sich daraus. Solange nach dem Ideal der klassischen Gotik die Malerei und Bildhauerkunst mit der Baukunst eine monumentale Einheit bilden wollten, war die Bauhütte ihre gemeinschaftliche Lehr- und Arbeitsstätte gewesen; jetzt aber siedelten sie zu den Zünften über. Wieviel dies für die Niederlegung der alten Schranke zwischen sakraler und profaner Kunst bedeutete, braucht nicht weiter ausgeführt zu werden. Noch immer wanderte die größere Hälfte dessen, was hier gewerkt wurde, in die Kirchen; aber es bestand dafür kein Plan. Auch die Ausstattungspläne der älteren Zeit waren nicht auf einmal und nicht stileinheitlich ausgeführt; immerhin lag ein Schema vor. Jetzt ist alles Stiftung der einzelnen. Sie wenden sich an die bürgerlichen Werkstätten des Ortes, oft aber auch an auswärtige von Ruf. In dieser Zeit des Übergewichts der mobilen über die monumentale Kunst war das wichtigste Beförderungsmittel der Formenwandlung nicht mehr das persönliche Wandern der Künstler (obschon auch dies keineswegs aufhörte), sondern das Wandern ihrer Werke. Wer eine Werkstatt

mit Erfolg leiten wollte, mußte zugleich Lehrer und Kunsthändler sein, und offenbar war am meisten in der zu lernen, die die meisten Bestellungen und dadurch den kontinuierlichsten Betrieb hatte. Der Vorrang der großen Städte war damit von selbst gegeben. Wo aber die kleinen Werkstätten gesessen haben, gelangt nur ausnahmsweise zu unserer Kenntnis (Beispiele: Lukas Moser in Weilderstadt, Valentin Lendenstreich in Saalfeld). Selbst in Landschaften, die an eigener Kunst nichts weniger als arm waren, wandte man sich gelegentlich nach auswärts: so ist für Sterzing in Tirol ein großes Altarwerk in Ulm bestellt worden, eines für Kloster Weingarten (trotz der größeren Nähe Ulms) in Augsburg, eines für Thann im Elsaß (zu einer Zeit, in der man in nächster Nähe Schongauer zur Verfügung gehabt hätte) wieder in Ulm. Nürnberg hat in Obersachsen, Schlesien, Polen; Antwerpen am Niederrhein und in Westfalen, ja selbst in Mecklenburg und Danzig; Lübeck im ganzen Ostseegebiet, am deutschen wie am skandinavischen Ufer, reichen Absatz gefunden. So läßt sich dem zünftig geordneten Kunstbetriebe das Gute nachsagen, daß er der örtlichen Entwicklung Stetigkeit gab, ohne die Fernwirkungen und ihre fruchtbare Durchkreuzung zu unterdrücken. Den Hütten ähnlich blieben sie durch die, wenn auch in engerem Rahmen sich bewegende, Genossenschaftlichkeit ihres Betriebes. Wie es sich damit verhielt, lehrt uns als an einem Hauptbeispiel die Geschichte des Altars. Wir sind ihr noch aus wichtigeren Gründen eine gesonderte Betrachtung schuldig: wurde doch im 15. Jahrhundert der Altar der zentrale Schauplatz für die Tätigkeit der Bildhauerkunst wie der Malerei.

Während der zwei letzten Menschenalter vor der Reformation — die dann einen plötzlichen Stillstand herbeiführte — ist sicher mehr als die Hälfte aller vorhandenen Altäre frisch geschmückt worden; und eine wie große Zahl wurde neu hinzugestiftet! Gegenüber der Mannigfaltigkeit der Typen, die im 13. und 14. Jahrhundert im Gebrauch gewesen waren, trat Vereinheitlichung ein, der Flügel- und Schreinaltar setzte als Normalform sich durch. Innerhalb seiner Gegebenheiten aber waren noch Spielarten genug möglich.

Im großen und ganzen sind ein ober- und niederdeutscher Typus zu unterscheiden. Niederdeutschland war anfänglich im Vorsprung; der Flügelaltar war schon im 14. Jahrhundert hier offenbar keine Seltenheit; im 15. veränderte sich die Grundform wenig.

Sie ist schreinermäßig gedacht: ein mehr breiter als hoher, oben horizontal abgeschlossener Kasten mit konformen Flügeln, das Ganze oft von beträchtlicher Ausdehnung (z. B. in St. Jürgen in Wismar bei geöffneten Flügeln 10,67 m). Am Niederrhein wird im Einvernehmen mit Flandern der mittlere Teil des Schreins überhöht, was den Flügeln eine unangenehme Gestalt gibt. In Süddeutschland dürften vor 1430 hölzerne Flügelaltäre eine Seltenheit gewesen sein *. Der Schrein wird steiler aufgebaut und nach oben mit einem

* Der auf 1424 datierte Hochaltar in St. Martin in Landshut ist ein Steinretabel mit unorganisch angefügten hölzernen Flügeln. In Schwaben gilt der Altar von Dornstatt für den ältesten der neuen Art.

kulminierenden Motiv, Giebeln oder Staffeln, abgeschlossen. Nach Verlauf einiger Zeit, mit bezeichnetem Datum zuerst 1469 (in Tiefenbronn) nachweisbar, kommt der Baldachin hinzu, eine aus dünnen Stäben, Bögen und Fialen ganz durchsichtig zusammengesetzte, fein bewegte, vegetabilisch sprießende Zierarchitektur (Abb. 176). Ein weiterer Unterschied zwischen dem älteren, niederdeutschen und dem jüngeren, oberdeutschen Typus ist der: bei jenem bilden im geöffneten Zustande die Flügel mit dem Mittelschrein zusammen eine fortlaufende und gleichartig behandelte, in zwei, auch drei Etagen aufgebaute Wand; bei diesem, dem süddeutschen, werden Schrein und Flügel differenziert, der Schrein stark vertieft, so daß sich von seinem schattigen Grunde die vom Lichte voll getroffenen Rundfiguren wirkungsvoll abheben, die Flügel flach, mit Reliefs besetzt oder auch bloß bemalt. In beiden Fällen ergeben der geschlossene Zustand (Werktagsseite) und der geöffnete Zustand (Festtagsseite) zwei sehr verschiedene Ansichten: die erste bietet eine Zusammensetzung von gemalten Tafeln, die zweite wirkt ganz oder fast ganz mit plastischen Mitteln. Der enge Zusammenhang mit den Reliquiengehäusen, auf den es ursprünglich abgesehen war, wird nicht mehr bemerkt; durchaus ist das Bild, ob gemalt oder gemeißelt, der eigentliche Zweck geworden. Es ist der Maßstab für die Hebung des künstlerischen Niveaus der mit der Gestaltung der Altäre betrauten Werkstätten, aber auch der Einsicht der Besteller, daß die Zahl der Figuren sich stark verringert, um die einzelne gewichtiger behandeln zu können. Der Hamburger Altar von 1379 enthielt außer der Mittelgruppe 44 Standfiguren, in den Schreinen des 15. Jahrhunderts stehen nur 5 oder noch lieber 3. Welche Mühe hatte sich der Meister Bertram umsonst gegeben und wieviel Geist verschwendet, um durch Abwechslung in den Standmotiven und Gesten gegen die Monotonie der strengen architektonischen Anordnung anzukämpfen. — Der Schrein des 15. Jahrhunderts verändert sich fortschreitend nach dem Malerischen hin; eine Schranke wird insofern respektiert, als das Standmotiv frontal bleibt, allein die Statuen stehen nicht mehr auf Konsolen vor einer Wand, sondern im freien Raum, dessen Tiefenschein durch mannigfaltige Kunstgriffe verstärkt wird, zuletzt mit der schon etwas bedenklich realistischen Vortäuschung eines Kirchenchors, in dem selbst für scheinbare Öffnung der Fenster durch spiegelnden Silbergrund gesorgt ist *. Die architektonischen Teilungen werden mehr und mehr zur bloßen Andeutung, verschwinden schließlich und überlassen es allein dem freien rhythmischen Zusammenspiel der Figuren, aus der bloßen Koordination eine Komposition zu machen. Zu beachten endlich, im Dienste desselben Endzwecks, die Veränderung, die mit dem die Nische oben abschließenden Überhang vor sich geht; die dem Bauschmuck entnommenen Formen kräuseln immer geschmeidiger und beweglicher, um schließlich ganz in ein pflanzenhaftes Gewirr von Zweigen, Ranken und Blättern sich umzuwandeln. — So ist mit zarten, aber treffsicheren Mitteln eine Vereinigung der Standfiguren unter sich und mit ihrer Umgebung zu einem geschlossenen Bildeindruck erreicht. Aber dies war noch nicht das letzte Wort. Man ging weiter, man machte zum Inhalt des Schreins eine geschlossene dramatische Szene. Die beiden ersten großen Beispiele dieser neuen Zielsetzung sind der Krakauer Marienaltar des Veit Stoß und der in St. Wolfgang von Michael Pacher, beide aus demselben Jahr 1477 (Abb. 323, 330). Indes war Pacher schon früher, 1471, auf dem Altar von Gries dem Ziel sehr nahe gekommen. Zwei andere Hauptbeispiele sind, aus den letzten Jahren des Jahrhunderts, Riemenschneiders Altäre in Kreglingen und Rotenburg (Abb. 355). Wir nennen hiermit drei Künstler, die an weit entlegenen Orten arbeiteten und zueinander niemals Beziehungen gehabt haben. Es sind allgemeinere Tendenzen der Zeit, die auf diese letzte Entwicklungsform des Altars eingewirkt haben. Einerseits war die Bildhauerkunst durch den Glanz und die Kraft ihrer Hervorbringungen durchaus noch in der Lage, sich im Besitz der Festtagsseite des

*) Wohl mit am frühesten Riemenschneider auf dem Kreglinger und dem Rotenburger Altar. Nicht viel später hie und da in Schwaben.

Altars zu behaupten, andrerseits aber gab sie mit ihrer inneren Einstellung immer mehr der malerischen Empfindungsweise nach.

Man nehme z. B. den Kreglinger Altar: dem technischen Vortrag nach besteht er aus lauter Rundfiguren, zusammengestellt sind sie aber so, daß sie als geschlossenes Bild wirken, und zwar in so freier und flüssiger Komposition, daß eine Wiedergabe in bloßer Umrißzeichnung ganz wohl für die Nachbildung einer gemalten Tafel würde ausgegeben werden können.

Einen technischen Terminus für diese Darstellungsweise besitzen wir nicht, ihre Eigentümlichkeit wird am verständlichsten werden durch den Vergleich mit der vorangehenden Entwicklung des Reliefs. Die Gotik hatte für den Bauschmuck keinen sehr ausgedehnten Gebrauch von ihm gemacht. Die Hauptgelegenheit war das Bogenfeld der Portale. Es wurde in friesartige Streifen zerlegt, weil sich anders die Folge von Erzählungen, auf die es ankam, nicht vortragen ließ. Die Darstellung hielt sich in einer einzigen Ebene, ausnahmsweise wurde hinter derselben noch eine zweite in Anspruch genommen, um des größeren sachlichen Reichtums willen, nicht aus formalem Interesse an der Raumtiefe. Im 15. Jahrhundert tauchen einheitliche Kompositionen auf unter direktem Einfluß von Gemälden, zunächst noch sehr bunt und verworren (Liebfrauenkirche in Frankfurt, Ritterkapelle in Staßfurt), geklärt an der Marienkapelle in Würzburg. In anderer Weise gab die nicht lange vor 1400 sich ausbreitende Sitte des Epitaphs dem Relief vielfältige Beschäftigung. Dann hat natürlich die Kleinkunst, die Schnitzerei in Elfenbein und Knochen und die Treibarbeit in Silber nie aufgehört, des Reliefs sich zu bedienen, und oft mit trefflichem Stilbewußtsein (Abb. 202). Das Altarretabel hat lange gezögert. Auf dem alten Hochaltar der Marienkirche in Lübeck ist der Schrein in viele kleine Szenen aufgeteilt, ziemlich wie Gemälde komponiert, aber noch sehr ungeschickt und lückenhaft in der Raumdarstellung. Süddeutschland hat 50 Jahre später beträchtliche Fortschritte gemacht, wobei das Bestreben, die Innenseite der Flügel um der homogenen Erscheinung willen der Malerei zu entreißen, doch zu einer inneren Annäherung an dieselbe führte. Sie konnte so weit gehen, daß die ganze Hintergrundlandschaft als wirkliches Gemälde ausgeführt wurde (Abb. 305). Besonders an Ölbergskapellen war diese an das Panorama unserer Tage erinnernde Behandlung beliebt. Nimmt man dann noch die großen Szenen der Grablegung Christi (schönstes Exemplar im Dom von Mainz) und des Marientodes (Würzburg, Abb. 365) hinzu, so sieht man, daß die letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts sich lebhaft mit dem Problem der Gruppe beschäftigt haben, und zwar übereinstimmend die Lösung so suchend, daß sie nicht als plastisch isolierende Gruppe (wie im vorigen Jahrhundert die Pietas und die Christus-Johannesgruppe), sondern im Sinne malerischer Kompositionsweise gesucht wurde. Aus dieser allgemeinen Tendenz sind die Marienaltäre der Stoß, Pacher, Riemenschneider und ihrer schnell sich mehrenden Nachfolger zu erklären. Daß der niederländische Typus in nennenswerter Weise dazu angeregt hätte, glaube ich nicht. Nur am Niederrhein wurde er unmittelbar rezipiert *, und ohne Widerrede steht er künstlerisch tiefer als der oberdeutsche. — Vergessen wir schließlich nicht, daß es auch Nebenaltäre gab mit nur einer Figur. Ein Gehäuse mit Flügeln fehlte auch hier nicht (Abb. 175 und 271).

Der spätgotische Altar beruhte bis zum Schluß auf einem Kondominium zweier wesensverschiedener Künste, der Bildhauerkunst und der Malerei, aber das Verhältnis zwischen ihnen war im Laufe der Entwicklung umgesprungen. Im 14. und frühen 15. Jahrhundert war die Bedingung der Harmonie zwischen ihnen die anerkannte Vorherrschaft der Plastik gewesen, welche ihrerseits wieder dem Gesetz der Architektur unterstand; ein gemalter Altar (Paradigma: der Friedberger Abb. 174) ist lediglich der gemalte Doppelgänger des

*) Unerklärterweise auch in einer Gruppe von Altären aus der Gegend von Schwäbisch-Hall.

geschnitzten. Auf dem Schnitzaltar des späteren 15. ist der Primat der Plastik nur noch ein äußerlicher; aus den Banden der Architektur ist sie zwar befreit, aber innerlich hat sie eine Menge malerischer Gestaltungsgesetze in sich aufnehmen müssen.

Das war aber noch nicht alles. Sie nahm in weiterem Umfange rein optische Darstellungsmittel hinzu: sie überkleidete ihre Formen mit Farbe und Vergoldung. Sobald der künstlerische Wille sich auf diese Richtung festgelegt hatte, war der Sieg für die Holzplastik entschieden. Denn nicht nur kam sie (was den bürgerlichen Stiftern nicht gleichgültig gewesen sein wird) billiger zu stehen, als die Arbeit in Stein, sondern ihr standen, durch das Bündnis mit der Farbe, die viel stärkeren sinnlichen Reizmittel zur Verfügung. Die Bemalung des Steins, zumal seiner kostbaren Arten, Marmor und Alabaster, war immer nur partiell gewesen und hatte ornamentalen Charakter. Die Holzplastik »faßte«, wie der Handwerksausdruck dafür lautet, die ganze Figur gleichmäßig in Gold und Farbe. Um die Pigmente ungetrübt zur Geltung kommen zu lassen, wurde auf das Holz eine Gipsschicht aufgetragen; ist sie auch nur dünn, so kann durch sie doch noch die Modellierung nach Bedarf verfeinert werden. Diese Methode hat aber eine bedauerliche Folge gehabt: es sind, wenn auch die Farbe als solche sich vortrefflich erhielt, mit der Zeit Risse und Abblätterungen im Malgrund eingetreten, welche entweder zu Neubemalung oder zu vollständiger Entfernung der Farbe führten. Es ist ja nur ein Bruchteil des einst unermeßlich reichen Schatzes an Holzplastik, den wir noch im Besitz haben, und von diesem wiederum ein noch kleinerer Bruchteil, der den ursprünglichen Zustand annähernd gerettet hat. Wo dieser Fall eintritt, kann man über den eigenartigen Reiz der hier erreichten so kraftvollen wie delikaten Effekte nicht genug erstaunen — es ist die alte Polychromie so ganz und gar etwas anderes und besseres als die modernen Überpinselungen, welche oft glatte Denkmalsschändungen sind. Immerhin, was mit der spätgotischen Polychromierung gewollt war, etwas wesentlich anderes als mit der romanischen und hochgotischen. läßt sich noch erkennen. Sie bildete ein zauberisches Zwischenreich zwischen Naturalismus und Dekoration, weit abseits von plumper Realitätswirkung. Ziemlich naturalistisch, wenn auch die Wirklichkeit immer vereinfachend, sind die Fleischteile, Haare, Lippen, Augen behandelt; die Augen oft von feinstem physiognomischen Wert; aber schon die Haare können unter Umständen vergoldet sein! Beim Gewande ist es rein auf Schönfarbigkeit, nicht auf stoffliche Illusion (wie sie unter ganz andern Bedingungen in der Malerei gesucht wurde) abgesehen. Einiges von diesen Eigenschaften zeigt sogar schon die Photographie, z. B. Abb. 277, 325, 362.

Befände sich nicht unser Beobachtungsmaterial in einem so bedauernswürdigen Zustande, so verdiente die der Vergoldung zugewiesene Rolle eine eindringende Untersuchung. Wir sehen nur, daß sie in großen Mengen verwendet wurde, öfters ganze Gewänder überziehend, und daß die Zwecke mehrfach waren: Wirkung auf die Phantasie durch Versetzung der Szene in eine überwirkliche Welt, Wirkung auf das Auge als Mittel zur Brechung der größeren Farbenmassen und der Überrieselung der Form mit beweglichen Lichtreflexen.

Indessen ist die eben geschilderte umständlichste und prächtigste Form nur für den Hauptaltar und einige bevorzugte unter den Nebenaltären in Geltung gewesen. Die Mehrzahl der letzteren muß sich wie mit kleineren Dimensionen, so auch mit einfacherer Anlage begnügt haben. Die im Hauptaltar offenbar zurückgesetzte Malerei fand hier ein günstigeres Feld. Das Mittelstück konnte als einheitliches Gemälde behandelt werden, Flügel wurden nicht notwendig gefordert. Altarblätter dieser Art sind unter den in unserem Abbildungsbande wiedergegebenen Gemälden z. B. Abb. 443, 453 und 459.

Das durch alle Häufung von Einzelschönheit nicht gutzumachende Unglück des spätgotischen Flügelaltars, um so fühlbarer, je mehr an ihm Größe und Pracht sich steigerten, ist seine Herkunft aus dem kleinen Kunstgewerbe; ist seine letzte Wurzel doch nichts anderes als die durch Elfenbeinklappen geschützte wächserne Schreibtafel. Etwas dem monumentalen Geiste Heterogeneres als diese Klappenmaschinerie kann es nicht geben.

Nur in der Gestaltung des Schreins war ein gewisses Maß von Einheit und Würde erreicht. Aber warum konnte man sich zur Opferung der Klappen nicht entschließen? Der ursprüngliche Zweck, die Reliquien vor Entwendung oder Profanierung zu schützen, war längst nicht mehr maßgebend. Sollte eine so subalterne Rücksicht, wie der Schutz vor Staub, es gewesen sein? Nur ein dem monumentalen Denken sehr entfremdetes Geschlecht konnte an diesem, es sei, wie es wolle, zwitterhaften Gebilde ein so unbegrenztes Wohlgefallen finden.

Vier verschiedene Künstler teilten sich in die Arbeit am Altar: der Schreiner, der Bildschnitzer, der Tafelmaler und der Faßmaler. Auch wenn sie noch so gut ineinander eingespielt waren, konnte dadurch der Mangel an persönlicher Einheit nicht ersetzt werden. Der günstigste Fall war, wenn für alle vier Funktionen die Vertreter in einer Werkstatt zusammen arbeiteten. Aber wir dürfen ihn nicht als Regel ansehen. Sehr oft wurden einzelne Teile an eine andere Werkstatt weiter vergeben. Ein klassisches Beispiel dafür ist ein Altar für das Kloster Kaisheim, der an drei selbständige Meister verdungen war, das Schreinerwerk an Daucher, die Malerei an Holbein, die Bildhauerarbeit an Gregor Erhart; einen für das Kloster Weingarten hat Holbein zusammen mit Michel Erhart gearbeitet; an den Altären, deren Flügel von Wolgemut oder einem seiner Werkstattgenossen gemalt sind, rühren die Schnitzarbeiten abwechselnd von sehr verschiedenen Händen her, unter anderem hat sich Wolgemut mehrmals mit Veit Stoß assoziiert; am berühmten Altar von Blaubeuren sind mehrere Maler und mehrere Bildhauer zu unterscheiden. Wer die Erfindung des Ganzen geliefert hat, bleibt immer im dunkeln. Dasselbe wird auch dann nicht aufgelichtet, wenn auf dem Werke selbst eine Signatur auftritt. Diese bezeichnet nur das Werkstatthaupt, den geschäftlich verantwortlichen Unternehmer. Bis zu welchem Grade dieser zugleich der geistige Leiter war, bleibt wieder undurchsichtig; es ließe sich wahrscheinlich erkennen, wenn wir eine lange Reihe von Werken desselben Unternehmers intakt vor uns hätten; aber in dieser günstigen Lage befinden wir uns leider nicht. So müssen wir uns damit bescheiden, daß die Künstlergeschichte des 15. Jahrhunderts wohl für immer ein unsicheres Gebiet bleiben wird.

Offenbar war die Verwicklung der Kunst in den handwerklichen Massenbetrieb ein retardierendes Moment gegenüber dem Zuge der Zeit nach Verselbständigung des Individuums. Sie leistete Gewähr für eine ansehnliche Durchschnittshöhe der handwerklichen Arbeitsgüte, aber sie hemmte den Aufschwung zum Außerordentlichen. Vielleicht galt unbewußt die Arbeit noch höher als die Kunst, Arbeitsfreude war den Deutschen dieser Zeit eine zweite Religion.

Inmitten so tiefer Wandlungen der künstlerischen Form schien der Inhalt der Darstellungen sich wenig geändert zu haben; bestimmte doch die Kirche diesen Inhalt, und die Lehren der Kirche standen fest. Genauer zugesehen liegt es doch anders. Nur die Themata im allgemeinen

waren dem Wandel entzogen, ihr Gehalt für das religiöse Gefühl war im 15. Jahrhundert ein anderer geworden. Die Kunst steht hier mit den literarischen Zeugnissen in vollem Einklang. Sie wendet sich, ohne von den durch die Kirche sanktionierten Formen sich zu trennen, immer mehr an die persönliche Frömmigkeit; wir bemerkten es schon in anderem Zusammenhang, wie jetzt nicht eigentlich von der Kirche die Aufträge kommen, sondern von den Korporationen, Familien, Einzelpersonen; ein jeder will im allgemeinen Gotteshause in seiner Kapelle, vor seinem Altar zu seinem Patron beten; jeder Heilige hat besondere Hilfsfunktionen übernommen, ja selbst die Andacht zur Mutter Gottes spaltet sich nach der Mehrheit ihrer Eigenschaften, und mancher vertraut mehr dem einen, mancher mehr dem andern unter den vielen Gnaden- und Wallfahrtsbildern. Dies Auseinanderlaufen des Kultus in ungezählte Spezialverehrungen ist in der Reformation als heidnische Vielgötterei verdammt worden; irreligiös war es jedenfalls nicht; nur kalte Nüchternheit kann verkennen, wieviel Trost damit dem bedürftigen Laienmenschen gebracht wurde. Nachdem die Priesterkirche Gott in unerreichbare Höhe und Ferne gerückt hatte, war dies der Gegenschlag. Die Heiligen waren selbst einmal Menschen gewesen, Gottes Sohn selber ein Mensch: nicht verklärt und heroisiert in ihrer Erscheinung, sondern als unseresgleichen zeigte sie jetzt die Kunst. Was dieselbe an monumentaler Würde dabei verlor, gewann sie an Herzensnähe und Lebenswärme. Die Anpassung des Inhalts an die volkstümliche Frömmigkeit, wie sie jetzt geworden war, und der künstlerische Naturalismus der Form waren Korrelate.

Es wäre ein lohnendes Unternehmen, unter diesem Gesichtspunkte die Veränderungen durchzugehen, die die christlichen Gestalten und Szenen im 15. Jahrhundert durchmachten. Ein weites Feld — wir werden uns mit wenigen Beispielen begnügen müssen.

Christus. Die frühe Kirche hatte ihn jugendlich schön als Menschenfreund und Wundertäter gebildet. Das Mittelalter zeigte den Lehrer und Gesetzgeber, den König, den Weltenrichter; wenn als Erlöser am Kreuz, so symbolisch, mit verschleiernder Andeutung des Leidens. Von der Mitte des 13. Jahrhunderts veränderte sich dieser Charakter, die Vorstellung des Martertodes stand im Vordergrund. Ein Äußerstes an Ausdrucksstärke wird gesucht. Der Leib des am Marterholz Hängenden ist tief herabgesunken, ihm folgt willenlos das Haupt, aber die Füße sind fest ans Holz genagelt, und so müssen die Kniee in einem scharfen Winkel herausgebogen werden. Dieser krasseste aller Kruzifixtypen, zuweilen nur noch ein grimassierender Schnörkel, ist nicht deutschen Ursprungs, sein Vorbild sind die massenhaft eingeführten französischen Elfenbeintriptychen und Miniaturen. Ganz auf die Umrißlinie berechnet, eignet er sich auch am besten für die Malerei und das Relief. In der Übertragung auf die vollplastische Darstellung nimmt er öfters die Form des Gabelkreuzes an, in dem auch das Marterholz als unbehauenes Astwerk dargestellt wird (Abb. 261). Diesen Typus hatte der Mystiker Heinrich Suso vor Augen, als er schrieb: »Da ich an dem hohen Ast des Kreuzes . . . gehenkt ward, da ward meine ganze Gestalt gar jämmerlich verwandelt . . . mein göttlich Haupt war von Schmerz und Ungemach geneigt . . . mein rechter Arm war zerspannt und mein linker zerdehnt . . . mein heißes Blut nahm in seinen Nöten manch heißen Ausbruch, davon mein sterbender

Leib verronnen und blutig war.« Die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts wandte sich von dem Greuelbilde ab — die Arme nähern sich der wagerechten, der Leib der senkrechten Haltung. Ein Normalbeispiel der Grabower Altar (Abb. 419). Um 1400 wird der Körper schlank, feingliedrig, im Fleische weich (die Frage wenigstens darf gestellt werden, ob hier ein Einfluß Giottos und der Sienesen vorliegt). Wie große Fortschritte das 15. Jahrhundert, besonders gegen das Ende, in der Kenntnis der Körperform machte, wird uns eingehend zu beschäftigen haben — die Haltung im ganzen veränderte sich nicht mehr, es sei denn, daß der Ausdruck immer entschiedener nach dem »es ist vollbracht« gestimmt wird, daß der Körper im letzten Seufzer ausatmend sich senkt und schließlich wieder, wie in der Staufenzeit, der endgültige Eindruck mehr ein Schweben vor als ein Hängen an dem Kreuz ist. Der Erlöser ist schon selbst der Erlöste. Er leidet nicht mehr, und wir fühlen es, daß er sich freiwillig geopfert hat. Das Wort Naturalismus hat hier nur Anwendung auf das Detail der Darstellungsmittel. Die künstlerisch fast etwas Unmögliches fordernde Aufgabe, an der sich das Mittelalter müde gerungen hatte und die Renaissance sich vorüberschlich, hier fand sie ihre letzte Lösung; die formale Bravour konnte später im Barock gesteigert werden, über die Seelentiefe des deutsch-spätgotischen Kruzifixus ist die christliche Kunst nicht mehr hinausgekommen.

Besser, als die theologisch-literarischen Quellen es zu tun vermöchten, sagt es uns die bildende Kunst: in dem der Reformation vorangehenden Jahrhundert war der Christus des Volks nicht der in der Herrlichkeit, sondern der »im Elend«. Kein Satz im Credo hat die Kunst so viel beschäftigt wie das »gelitten unter Pontius Pilatus«. Es entstand die Vorstellung vom Schmerzensmann (Erbärmdebild, Not Gottes, Christus im Elend [Abb 254]), eine Synthese aller Leidensmomente: nackt bis auf den Lendenschurz oder den Mantel, die Dornenkrone auf dem Haupt, die durchbohrten Hände dem Beschauer flach entgegenstreckend oder mit der einen auf die Seitenwunde hinweisend (Abb. 504) oder auch Geißel und Rute haltend, zuweilen sitzend in Betrachtung über der Welt Sünden; zuweilen auch als Halbfigur im Grabe stehend, von Maria und Johannes gestützt; zuweilen reduziert auf das sogenannte »Wappen Christi«, eine Zusammenstellung der Werkzeuge seiner Passion (Abb. 507). Es ist nicht möglich und auch nicht nötig, die ganze Mannigfaltigkeit der Abwandlungen eingehend zu beschreiben. In demselben Ideenkreis stehen zwei im 15. Jahrhundert besonders beliebte Darstellungen: das Schweißtuch der hl. Veronika (Abb. 423) und die Gregorsmesse (Abb. 472), in welcher der hl. Papst dieses Namens das Wunder erlebt, daß die Hostie sich leibhaftig vor seinen Augen in die Gestalt Christi verwandelt. Zu beachten ist die rasche Vermehrung der hll. Gräber am Schluß des Jahrhunderts. Sodann bilden sich außerhalb der Kirchen besondere Verehrungsstätten: die Ölberge und Kalvarienberge und die auf die letzteren hinführenden Stationswege; ferner die in immer zunehmender Zahl an den Straßen und auf freiem Felde errichteten Bildstöcke und Kreuzigungsgruppen. Es sind Nebenarme, die von dem übervollen Strom des Andachtsbedürfnisses sich abspalten. Unabhängig von den Orten und Stunden des offiziellen Gottesdienstes und ohne das Mittleramt des Priesters kann hier jeder einzelne in einsamem Gebet sich Trost suchen. In wie vollem Gegensatz steht doch dies neue Wesen zu der gebundenen und objektiven Gottesverehrung des eigentlichen Mittelalters!

Auch in der erzählenden Darstellung ist am Schluß des Jahrhunderts, am Vorabend der Reformation, die Passion Christi das Hauptthema geworden. Bekanntlich hat sich um dieselbe Zeit die italienische Kunst entgegengesetzt entschieden, nämlich dahin, die Passion beinahe ganz aus ihrem Darstellungskreis auszuschließen. Der Gegensatz ist nicht nur religionsgeschichtlich bedeutsam, er erinnert uns auch, eine wie andere Stellung in der deutschen geistigen Welt die Kunst einnahm. Die italienische Renaissance wendete sich vom Bilde des leidenden Heilands aus demselben Grunde ab, aus welchem die christ-

liche Antike es noch nicht zugelassen hatte. Dem Deutschen aber war es nicht gegeben, ein Bildwerk allein ästhetisch anzusehen, immer werteten sie es zuerst nach seinem Inhalt, seinem menschlichen Ernst und religiösen Gewicht. Darum gibt es zu allen Zeiten kein exemplarischer deutsches Kunstthema als das Haupt voll Blut und Wunden. Dürer und Bach sagen es uns klärlich, welches Vermächtnis des Mittelalters der deutsche Protestantismus übernommen hat.

Maria. Wir haben sie zuerst kennengelernt: thronend, in starrer Würde, Anbetung heischend, Vertraulichkeit ausschließend. Dann im 13. Jahrhundert in frauenhafter Milde, noch immer eine Fürstin, über der byzantinischen Grundlage deutsche Rassenzüge und vollends deutsche Empfindungsweise. Im 14. Jahrhundert geht eine große Veränderung mit dem Kinde vor sich: es ist nicht mehr dogmatisches Symbol, sondern ein wirkliches Kind, munter bewegt, spielig, denkt wenig an die zu seiner Verehrung Herbeikommenden, mehr an die Mutter, mit der es scherzt, von der es den Apfel sich langt (wobei an dessen ursprünglichen mystisch-symbolischen Sinn kaum noch gedacht wird) oder deren Brust es sucht. Was das 14. begonnen hatte, setzte das 15. fort. Die Zahl der aus diesen einfachen Voraussetzungen sich ergebenden plastischen Motive ist erstaunlich groß, und es darf ohne Vorbehalt behauptet werden, daß die deutsche Kunst hierin erfindungsreicher ist als die italienische. Aus diesen Bemühungen wächst eine wichtige Neuerung heraus: das Kind wird nackt. Anfangs noch am Unterkörper in den Mantelzipfel der Mutter eingehüllt, dann in völlig freiem Spiel der Glieder. Indes vergingen mehrere Menschenalter, bis die Kunst ihre Aufgabe wirklich bezwang; in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch ist das Kind zu groß und stämmig, mehr ein kleiner Mann als ein wahres Kind; dann wird es der naturalistischen Redlichkeit gehorsam, mager, faltig, großköpfig; und erst die letzten Jahrzehnte erfassen die Lieblichkeit des Kinderkörpers mit freiem Wohlgefühl. War es doch das Geschick der christlichen Kunst, daß sie den unverhüllten Körper nur an diesen zwei Endpolen zeigen durfte: im unreifen Kindesalter und im Verfall des qualvollen Sterbens. — Vielleicht die ältesten Beispiele des nackten Kindes (um 1320) geben die Madonnen von Lautern (Abb. 235) und von Freiburg (Abb. 243). Beide hängen stilistisch mit Frankreich zusammen; um so bemerkenswerter, daß das Motiv des nackten Kindes in Frankreich erst später aufzutreten scheint. — Um 1400 verliert die Madonna ihre würdevoll repräsentative Haltung; sie wird mädchenhaft lieblich, zart und süß, ganz Demut und Hingebung an das Wunder, dessen sie gewürdigt ist. Erst jetzt spielt das einfache Madonnenbild eine Rolle in der Malerei. Besonders beliebt ist die Madonna im Rosenhag, das im Anschluß an eine Stelle des Hohenliedes (4, 12) als Symbol der Jungfräulichkeit gedeutet wurde. — Mit dem Umschwung zum Realismus erlischt das mystisch-romantische Ideal, und Maria wird eine junge Bürgersfrau. Sie bedarf keiner überirdischen Reinheit und Weihe, sie hat von beiden genug dadurch, daß sie eine unschuldige junge Mutter ist. Dies unrhetorische Jahrhundert weigert sich, die Frau, und wäre es selbst die allerheiligste Jungfrau, mit einer Aureole zu umgeben; auf dem Grunde dieser Hausbackenheit liegt indes mehr Zartheit und stille Bewunderung als in der klingenderen Lobpreisung mancher andern Zeiten. Erst die letzten Jahrzehnte bringen auch hier eine Steigerung des Tones zu feierlichem Glücksgefühl, in welchem Mutterwürde und Himmelskönigtum herrlich verschmelzen (Abb. 302, 304, 306). Es kann unmöglich eine innerlich rohe Zeit gewesen sein, als die sie sich in ihren literarischen Denkmälern oft genug selbst denunziert. Wir wollen es dem 15. Jahrhundert nicht vergessen, daß es dem deutschen Volk diese ganz deutsche und volkstümliche, bescheidene und wahrhaftige Gestalt geschenkt hat. Sie kann nicht veralten, so wenig wie unser Volkslied.

In der erzählenden Kunst ist das Marienleben das einzige Thema, das in der Menge wie in der Vortrefflichkeit seiner Darstellungen mit der Passion sich vergleichen kann. Da es nicht möglich ist, Szene für Szene durchzugehen, wollen wir als Paradigmen zwei

herausheben. — Die Geburt Christi. Während des Mittelalters hatte sich die Komposition fast stabil gehalten: die Mutter ermattet, hingestreckt, mit den Augen und der Hand das Neugeborne suchend, hinten Ochs und Esel, etwas abseits Joseph, über das unbegreifliche Ereignis schwer hinbrütend; dies die einzige Andeutung, daß hier ein Wunder geschehen sei (Abb. 413). Noch natürlicher wird die Szene, wenn (nach einem vielgelesenen apokryphen Text aus der frühchristlichen Zeit) gar noch die Wehmutter hinzukommt. Man begreift, daß dies trockene, unbeseelte Referat lange Zeit keinen besonderen Beifall fand; weder als Hauptszene auf Bogenfeldern oder Altären kommt es vor, noch spielt es in der zyklischen Erzählung eine hervortretende Rolle. Erstmals das 15. Jahrhundert — die Zwischenstufen übergehen wir — schuf es zu dem mit Mystik und Poesie getränkten Weihnachtsbilde um, das wir alle kennen, realistisch vertraulich in der Ausmalung der Einzelheiten, ein liebliches Märchen in der Gesamterscheinung. Die erste große Veränderung ist, daß aus der traditionellen Fassung alles beseitigt wird, was an die natürliche Geburt und ihre Beschwerden erinnert: Maria liegt nicht mehr, sie kniet vor ihrem Kinde, im Doppelglück als Mutter und als erste, die das der dunkeln Welt erschienene Licht anbeten darf In reiner Bestimmtheit sehen wir die neue Auffassung im Jahre 1424 bei Meister Franke (Abb. 428); Maria, im jungfräulich weißen Kleide, ist die Hauptfigur, zwei Engel halten ihren Mantel und schauen in seligem Staunen auf das gnadenbringende Kind; Joseph (mit dem noch Meister Bertram nichts anderes anzufangen gewußt hatte, als daß er ihn aus einer Reiseflasche trinken ließ) ist verschwunden; über den Wolken aber erscheint die Halbfigur Gottvaters, von dem eine Strahlengarbe auf das Kind sich herabsenkt; nur in Andeutung Ochs und Esel und in der Ferne die Hirten auf dem Felde. Dieselbe Auffassung, jedoch um einige Grade der Wirklichkeit näher gebracht, bei Stephan Lochner, die Hütte wird in ihrem ärmlichen Verfall recht anschaulich gemacht; auf ihren Sparren sitzt ein Engelkonzert, andere schauen zum Fenster hinein, wieder einer spricht zu den Hirten (Abb. 428). — Weiterhin verlangt mehr die Wirklichkeit ihr Recht: Joseph ist wieder da, ein gebrechlicher alter Mann, wegen der kalten Winternacht mit dicken Fausthandschuhen angetan; das Kind ist gewickelt und in ein Körbchen gelegt; in der Hütte steht allerlei Gerät, das zu des Leibes Notdurft gehört, doch auch ein aufgeschlagenes Gebetbuch; und am Zaun ein Gedränge von Männern und Frauen, die gespannt mit brennenden Augen auf das Wunderkind hinstarren (Abb. 446). Der Aufbau des Bildes ist schlecht; aber wen wird die große Redlichkeit der Empfindung nicht rühren? — In der Form geläutert zeigt sich der Realismus auf der freilich auch vierzig Jahre jüngeren Darstellung Wolgemuts (Abb. 454). Die artistischen Vorzüge sind auch die einzigen; Maria ist gleichgültig, Joseph ein ganzer Philister; die Kerze in seiner Hand (ein oft vorkommendes Motiv) soll an die nächtliche Stunde erinnern. Um das Bild interessanter zu machen, was es auch nötig hat, wird ein Ausblick in die Straßen Bethlehems gegeben. Die althergebrachte Hütte ist durch die Ruine eines vornehmen Gebäudes ersetzt. — Gegen Ende des Jahrhunderts ist durchweg die prosaische Stufe des reinen Realismus überwunden. Am Niederrhein (Abb. 470) und in Westfalen wird der Engelschor, in dem Neugier, Wohlerzogenheit und frommes Ahnen in echter Kinderart sich mischen, fast die Hauptsache. Hier nimmt die Kunst es vorweg, daß das deutsche Weihnachtsfest ein Fest der Kinder werden sollte. —

Außerhalb des in den obigen Beispielen geschilderten Vorstellungskreises steht die Darstellung Maria im Wochenbett; von allem Wunderbaren und Exotischen absehend, ganz volkstümlich zutraulich, ist sie in ein sauberes deutsches Bett gelegt, und das Kind sitzt ihr auf dem Schoß und greift nach der Mutterbrust. Diese Szene kommt nur in der Plastik vor. Heute in wenigen Exemplaren erhalten, scheint sie zwischen 1350 und 1450 in Süddeutschland ziemlich verbreitet gewesen zu sein. Der hier angeschlagene Ton wurde aufgenommen in der Darstellung von Mariens eigener Geburt.

Die Frühzeit des Realismus machte daraus ein reines Genrebild (Abb. 468). Dürers berühmter Holzschnitt ist die Krone.

Der Tod der Maria. Für diese Szene hatte das 13. und 14. Jahrhundert eine sehr schöne Fassung besessen. (Bd. I, Abb. 457). Daß sie durch die Wendung ins Realistische und Volkstümliche gewonnen habe, werden wir heute nicht unbedingt zugeben. Die ältere Komposition atmete getragene Feierlichkeit, die Anordnung war zentral: um die eben Verblichene die Apostel im Halbkreis versammelt, in der Mitte, vom Himmel herabgestiegen, Christus, der die Seele — nach uralter Vorstellung in Gestalt eines neugebornen Kindes — auf seine Arme nimmt; regelmäßig schloß sich daran als zweite Szene die Krönung im Himmel. Das 15. Jahrhundert hebt bezeichnenderweise diese Verbindung auf. Die Sterbeszene wird in ein deutsches Bürgerhaus verlegt; der Schmerz soll bewegter und nach den Charakteren abgestuft zum Ausdruck kommen. Das Bild auf dem Sterzinger Altar von 1458 (Abb. 451) zeigt die neue Auffassung im wesentlichen durchgeführt, doch mit Resten von Altertümlichkeit. So die im Hintergrunde sich zeigende Halbfigur Christi mit der Seele. (Bald wurde auch dies als inkonsequent empfunden und aufgegeben.) Das Bett steht noch, wie früher, parallel zur Bildfläche, allein die Sterbende ist aus dem Zentrum auf die Seite gerückt und dadurch für das Herbeiströmen der Trauernden Platz gewonnen: Johannes bringt eine Blume, Petrus sprengt Weihwasser, andere lesen Sterbegebete, einer bläst den Weihrauch an. Gegen Ende des Jahrhunderts tritt eine letzte Fassung auf: sie rückt Maria wieder in die Mitte, doch so, daß das Bett senkrecht zur Bildfläche zu stehen kommt; damit ist der Zusammenhang zwischen den Aposteln gelockert, jeder einzelne ist in seine spezielle Obliegenheit vertieft; diese malerisch interessantere, aber den alten feierlichen Stil zum bürgerlichen Rührstück herabdrückende Auffassung kommt aus den Niederlanden. In Süddeutschland fand eine andere Variante viel Anklang, bei der Maria außerhalb ihres Bettes, am Betstuhl kniend, den Geist aufgibt (Abb. 330). Sogar die Plastik hat den Marientod aufgenommen und eine Gruppenkomposition von Freifiguren daraus gemacht. Im Dom von Würzburg ist eine eigene Kapelle dafür eingerichtet (Abb. 356), im Dom von Frankfurt steht die Gruppe auf dem »Maria Schlaf« genannten Altar.

II. Epochen und Landschaften.

Die Zwischenzeit.

Wir begreifen darunter wesentlich das erste Drittel des neuen Jahrhunderts und bezeichnen diesen Abschnitt als Zwischenzeit in Beziehung auf die beiden sich ablösenden künstlerischen Weltanschauungen des Idealismus und Naturalismus. Es sind die halkyonischen Tage. Der strenge Idealismus der Hochgotik ist gebrochen, aber der Ernst und die Schwere der durch die künstlerische Naturerkenntnis gestellten Forderungen sind noch nicht begriffen. Die Wirklichkeit wird nicht mehr verabscheut, aber doch nur mit halboffenen Augen angesehen. Es war, soweit sie in der Kunst zum Ausdruck kommt, eine gefühlsselige Zeit, einigermaßen vergleichbar der des Pietismus im 18. Jahrhundert (nur daß der letztere zu bildlichem Gestalten unfähig war); an lyrisch weiche Stimmun-

gen hingegeben, wie sie das Mittelalter nicht gekannt hatte, zwischen harmloser Heiterkeit und sanfter Wehmut wechselnd; mitunter doch auch mit Zügen eines tiefer erschütterten, quälender aufgewühlten Gefühlslebens. Das ist die Atmosphäre der bürgerlichen Frömmigkeit, und soweit diese vom Geist der Mystik berührt war, war es auch die neue Kunst. Diese Übergangszeit lehrt uns die Reihenfolge der Vorgänge richtig verstehen: nicht Erlebnisse der Sinne waren das erste; aus der inneren Welt kam der warme Strom, der die starr gewordene Form auflöste; um die Wahrheit der Empfindung überzeugend zu machen, wurde Wahrheit der Erscheinung verlangt. Die neue Form zu finden konnte aber nicht das Werk eines Tages sein, kaum das einer Generation. Wenn wir, mit kurzem Ausdruck, zwischen äußerem und innerem Stil unterscheiden, so war der erste noch nicht spätgotisch, sondern hochgotisch, mehr idealistisch als naturalistisch, mehr international als deutsch; aber alle Nachweise italienischer, burgundischer, französischer Elemente im Stilmaterial können es nicht verdecken, daß unsere Epoche in ihrem inneren Stil sehr deutsch war. Es war kein falsches Gefühl, wenn vor 100 Jahren in der Zeit der Befreiungskriege die wiedererwachte Teilnahme für unsere alte Kunst zuerst durch Bilder dieser Richtung warm wurde.

Die Bildhauerkunst. Man ist gewöhnt, den Stil unserer Epoche nach seinem formalen Charakter als den weichen zu bezeichnen. Dem entspricht die Hinneigung zu weichen Werkstoffen: lockeren, nachgiebigen Sand- und Kalksteinarten, Steinguß, Terrakotta, Alabaster und Marmor. Sie gingen der Vorherrschaft der Holzschnitzerei voraus. Eigentümlich ist diesen Arbeiten die Beschränkung auf einen engen Kreis gegenständlicher Themata. Schon im 14. Jahrhundert haben wir neben den drei plastischen Hauptgattungen, der Bau-, Grab- und Altarplastik, Darstellungen da und dort auftauchen sehen, die im besonderen Sinne Andachtsbilder zu nennen sind, wie die Johannesgruppe, das Vesperbild, der Schmerzensmann u. a. m. Im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts, unserer »Zwischenzeit«, waren sie in höchstem Schwung. Es scheint, daß es besondere, auf den Versand eingerichtete Spezialwerkstätten für sie gab. Im zweiten Jahrhundertsdrittel, gleichzeitig mit dem Beginn der Blütezeit des Schnitzaltars, verschwinden sie.

In diesem Kreise — aus dem er gelegentlich auch auf die Bau- und Grabplastik überging — hat sich als leichtest zu erkennendes Merkmal ein eigentümlicher Gewandstil ausgebildet. Er hat nicht mehr den selbstherrlichen großen Schwung der gotischen Gewandlinien; er ist insofern wahrer und einfacher, als er seine Motive genau dem Fallgesetz anpaßt; innerhalb dieser Gegebenheit aber schwelgt er in Üppigkeit. Im Gegensatz zu der knappen Tracht des alltäglichen Lebens ist das Gewand der Idealfiguren unmäßig voluminös; es liegt in drei- und vierfacher Schicht

über dem Körper, ist bei Sitzfiguren als lange Schleppe über die Bank geworfen, hängt bei stehenden, mit einem Überschwall undulierender Säume vom Unterarm herab, fließt in dünnen, röhrenförmigen Falten wie ein rauschender Katarakt nach allen Seiten nieder. Der alte deutsche Hang zu ornamentaler Phantastik ist wieder einmal entfesselt, und man erstaunt über die Unsumme ausgeklügelter Erfindung im einzelnen. Der Höhepunkt dieses Stiles waren die zwanziger und dreißiger Jahre und wenn er auch überall verbreitet war, so scheinen Nürnberg, Niederbaiern und Salzburg ihm besonders zugetan gewesen zu sein. Indessen setzte am Mittelrhein eine heilsame Gegenströmung ein; unter dem Gewande wird ein lebendiger Leib gespürt, ein neues Gefühl für Balance und Gelenkfunktion. Wie fein ist in der Madonna des Bonner Museums (Abb. 280) die leise wiegende Bewegung, in der Pariser (Abb. 281) das biegsame Gleichgewichthalten auf der schwebenden Mondsichel zum Ausdruck gebracht. Das sind Körper, die sich selbst tragen und bewegen, nicht durch Kräfte von außerhalb her bewegt werden; man fühlt, was die Befreiung von der Architektur für die ganze Konzeption bedeutet. Die Bonner Madonna ist in weichem Kalkstein gearbeitet; nahe verwandt eine in Maria in Lyskirchen zu Köln; eine genaue Wiederholung in der Johanniskirche in Thorn; eine dritte muß sich in Stralsund befunden haben, wo sie einem einheimischen Bildschnitzer zum Vorbild diente; unwillkürlich denkt man an eine Exportwerkstatt. Mit der Pariser Madonna geht eine im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin zusammen; beide stammen vom Mittelrhein und beide sind aus gebranntem Ton. Die Bildsamkeit dieses Materials und der ihm zusagende kleine Maßstab reizten zur Gruppendarstellung. Eine solche ist die Kreuztragung aus der Pfarrkirche in Lorch. Abb. 257 zeigt die 50 cm hohen Figuren zu einer friesartigen Komposition in zwei Tiefenschichten geordnet. Die Proportionen sind nachlässig behandelt, um so feiner und wahrer Bewegung und Ausdruck. Herrlich erfunden das Motiv, wie der unter der Last des Kreuzes halb zusammensinkende Heiland mit der rechten Hand auf dem Knie eine Stütze sucht (auf Gemälden wird das Kreuz mit beiden Armen getragen; der berühmte Kupferstich Schongauers nimmt später das Lorcher Motiv auf). Von demselben Tonbildner besitzen wir noch eine andere geistreiche Gruppenkomposition, die Beweinung Christi im Dommuseum zu Limburg (Abb. 262); es sind Züge darin, die den Vergleich mit der entwickeltesten physiognomischen Kunst nicht zu scheuen brauchen. Das sind spärliche Überbleibsel eines wahrscheinlich reichen Schaffens. Daß am Mittelrhein die Terrakottakunst dauernd in Übung blieb, beweisen der Maria-Schlaf-Altar in Frankfurt (um 1480) und die kleinere Darstellung desselben Gegenstandes in Kronberg am Taunus (um 1470). Verstreute Terrakottaarbeiten kommen überall in Süddeutsch-

land vor *. Überreste von mindestens einem Dutzend Kreuztragungen haben sich zwischen Bodensee und Donau gefunden (diese in Holz).

Eine merkwürdige und rätselhafte Klasse bilden die Arbeiten in Alabaster. Sie finden sich am Niederrhein, in Westfalen, versprengt auch in Süddeutschland. Die Seltenheit des Materials und die Gleichartigkeit ihres Stils (über die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts nicht hinausgehend) legen den Gedanken an die Entstehung in einer (vielleicht kölnischen?) Versandwerkstatt nahe. An sie erinnert auch sehr der großartige Marmoraltar, ein konzentrierter Auszug aus allem, was dieser Zeit an der Kunst kostbar erschien, den im Jahre 1913 das Museum in Frankfurt erworben hat. Die Golgathaszene ist dargestellt in einem Figurenreichtum, wie er sonst nur auf Gemälden vorkommt; aber die Auffassung ist nicht malerisch, wie in den Kreuztragungsgruppen; ein architektonisch strenges Gleichgewicht beherrscht die Komposition und ein ornamentaler, goldschmiedartiger Zug die Behandlung. Die Zeichnung ist von größter Präzision und Schärfe, und der Eindruck würde virtuosenhaft sein, wäre er nicht durch ein keusches Feuer der Empfindung davor geschützt. Die zarten Figuren sind ganz Nerv und Seele, in ihrer seltsamen Vereinigung von Kühle und Wärme, von Formenüberfeinerung und andächtiger Herzensinbrunst der rechte Schwanengesang des gotischen Idealismus (Abb. 264). — Der Stilcharakter ist schillernd: deutsch, doch nicht g a n z deutsch; französisch oder flandrisch ist der fremde Zusatz auch nicht, am ehesten italienisch, wie man es in Gemälden dieser Zeit häufig, an plastischen Arbeiten sonst nicht findet. Diese Wahrnehmung gewinnt an Bedeutung, da der Altar früher wirklich in Italien gestanden haben soll. An sich wäre das kein Beweis gegen die deutsche Nationalität seines Urhebers, da nicht ganz selten deutsche Künstler, hin und wieder sogar in Deutschland gefertigte Kunstwerke nach Italien gekommen sind. G. Swarzenski hat das Rätsel aufzulösen versucht, indem er es mit einem andern das die kunstgeschichtliche Forschung schon früher beschäftigt hat, verknüpfte. In den Denkwürdigkeiten Ghibertis, des großen Florentiners, ist zu lesen, daß zu seiner Zeit ein Deutscher aus Köln, gleich ihm selbst ein Goldschmied-Bildhauer, für den König von Neapel eine köstliche goldene Tafel gearbeitet habe, welche, als der König in Geldnot geriet, eingeschmolzen wurde; erschüttert durch diesen Beweis der Eitelkeit irdischen Tuns, habe er sich in ein einsames Bergkloster zurückgezogen, wo der fromme Künstler, Jünglinge in der Zeichenkunst unterrichtend, als ein Weiser gelebt und wie ein Heiliger gestorben sei. Ghiberti hatte mehrere seiner Arbeiten gesehen, deren er mit hohem Lobe ge-

* Am bekanntesten die Nürnberger und Kalchreuter Apostel. Von hoher Vorzüglichkeit ein im Stuttgarter Kunsthandel aufgetauchtes Vesperbild.

denkt und deren Art er in einer Weise beschreibt, die sehr gut auf den Frankfurter Altar passen würde. Alles trifft trefflich zusammen zu einer Hypothese, die gewiß nicht schlechter fundiert ist, als viele andere, mit denen sich die Kunstgeschichte behelfen muß. — Anschließend erwähnen wir einen andern, zweimal an entlegenen Punkten Deutschlands auftauchenden Wanderkünstler. Er schuf im 2. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts in Ulm die charaktervollen sitzenden Propheten am Bogenlauf des Hauptportals des Münsters. Aus seinen Stileigentümlichkeiten zu schließen, wäre er aus Mainz gekommen, muß aber auch irgendwie von der Kunstweise des am Hofe von Dijon arbeitenden großen Niederländers Klaus Slüter berührt worden sein; daher trotz des kleinen Maßstabes eine Wucht des Körpergefühls, die dem deutschen Ideal dieser Zeit noch fremd war. Zum zweitenmal begegnen wir ihm in Köln, wo er die Figuren an der Tumba des Erzbischofs Friedrich von Saarwerden meißelte. Es sind wieder sitzende Propheten, den Ulmern nahe verwandt, nur um einiges weiter fortgeschritten im Sinne des »weichen« Stils. In Ulm wie in Köln sind das die ersten Ankunftssignale des niederländischen Naturalismus. Wir haben hier ein lehrreiches Beispiel von den verschlungenen und umschweifigen Wegen, die die neue Stilbildung gegangen ist.

Wie hätte im gefühlvollen Zeitalter die Kunst des Grabes dem allgemeinen Zuge nicht folgen sollen? Im eigentlichen Mittelalter hatten keine Trauertöne mitgeklungen, selbst religiöse Symbole waren nur sparsam beigegeben. Das zuweilen am Gewände der Tumba dargestellte Gefolge von Klagemännern — eine zuerst in Frankreich aufgekommene Hofsitte — war zeremoniell und weltlich gemeint. Erst nahe der Wende zum 15. Jahrhundert treten mehr religiöse Beziehungen auf: an der Tumba des Pfalzgrafen Ruprecht in Amberg († 1393) Reliefs aus der Passion Christi; an der des Erzbischofs Friedrich von Saarwerden († 1415) Maria, Apostel und Propheten; zu Häupten des Erzbischofs Konrad von Weinsberg in Mainz († 1399) zwei Engel mit dem Schweißtuch der hl. Veronika und in seinen Gesichtszügen ein bisher unbekannter Zug von Schwermut; ausgesprochen sentimental in Haltung und Gesichtsausdruck Konrad von Daun († 1434)*. Am meisten bekundet sich die Sinnesrichtung unserer Epoche im Umsichgreifen des Epitaphs (die Anfänge von etwa 1350 ab). Zum Wesen des Epitaphs gehört, daß es vom Grabe getrennt ist. Über dem letzteren liegt eine schlichte Bodenplatte mit eingeritzter Inschrift; die Aussprache des religiösen Gedankens, den man jetzt nicht entbehren will, fällt der nahe dabei an der Wand oder einem Pfeiler angebrachten Relieftafel zu. Sie pflegt zweiteilig

* Es fordert zu genauer Beobachtung auf, wie an diesem ausgezeichneten Werk die Strenge der hergebrachten Anlage in leise Asymmetrie sich auflöst; der Kopf verläßt die Mittelachse, der Krummstab ist schräg gestellt usw. (Abb. 380).

gegliedert zu sein, oben die Halbfigur des Erlösers oder die hl. Jungfrau, unten der Tote in heißem Gebet; auf dem Spruchbande steht *ora pro me* oder *miserere mei*. Die Epitaphe sind die vom Bürgerstand und der mittleren Geistlichkeit gewählte Form des Grabschmuckes. Der Adel hält am Bildnisstein fest. In der ersten, vollends der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts füllen sich die Dorfkirchen mit Rittergrabsteinen. Die durchschnittliche Qualität bessert sich zusehends, doch ist die Veränderung der Tracht in künstlerischer Hinsicht ungünstig. Die Panzerhemden mit übergeworfenem Leibrock oder Lederkoller verschwinden, und die geschmiedete Rüstung wird allgemeiner Brauch. Erst spät gelingt es, die Starrheit der Erscheinung durch Einführung charakteristischer Bewegungsmotive in Fluß zu bringen. Immer bleibt die starke Abhängigkeit des Bildhauers vom Waffenschmied eine leidige Sache. Wieviel mehr ließ sich mit den Frauengrabsteinen sagen! Daß wir ein Mädchenbild von der Seelenfeinheit der Anna von Dalberg in Oppenheim (Abb. 377) kennenlernen, ehrt die Zeit; am Rande bemerkt: es ehrt auch den Künstler, daß er sich vom modischen Schwulst und Schwall unabhängig macht; wie wenig hätten dieselben zu diesem Charakter gepaßt. — Erwähnen wir schließlich noch die heraldischen Grabsteine. Das Wappen bedeckt die ganze Fläche, Helmzier und Decke sind phantastisch reich und ziervoll ausgebildet, eine wirklich große Gestaltungskraft liegt in diesen ornamentalen Gedichten, die uns das spätgotische Stilgefühl wie kaum etwas anderes nahebringen. Gelegentlich hie und da überall vorkommend, ist der Wappengrabstein am reichlichsten im Inn- und Salzachgebiet vertreten. Der rote Marmor vom Untersberg gestattete eine diesen Gebilden besonders zugute kommende Schärfe der Form bei zartem Relief und einen spiegelblanken Schliff, welches beides an Bronze erinnert. Der rote Marmor wurde, zuweilen schon fertig bearbeitet, weithin versandt; in Schwaben wie in Schlesien und Polen war er das bevorzugte Material der Vornehmen.

Die Tafelmalerei. Dieselben Ursachen, die gleichmäßig in allen Künsten eine Verschiebung nach dem malerischen Pole hin auswirkten, trieben dahin, daß innerhalb der Malerei einer bestimmten Untergattung, der Tafelmalerei, die Protagonistenrolle zufiel. In den Niederlanden und Nordfrankreich waren als Einleitung zum Naturalismus hochbedeutende Leistungen der Buchmalerei vorausgegangen. In Deutschland fehlte, seitdem der Prager Hof ausschied, der Boden für diese Luxuskunst. Die Tafelmalerei schloß sich den bürgerlichen Werkstätten an, in denen die Altäre hergestellt wurden. Trotz der Assoziierung mit der Bildschnitzerei wurde die Grundbedingung der neuen Auffassung, die innere Selbständigkeit des gemalten Werkes, schon erfüllt. Der Beschauer vergißt und soll

vergessen, daß die gemalte Tafel Teil eines tektonischen Gebildes, Flügel eines Schreines ist; er soll nur an das Bild für sich denken. Was wir heute in unseren Sammlungen sehen, sind ja gar nicht selbständige Bilder, sondern zersägte Tafeln. Aber wir merken es ihnen nicht an. Sie hatten schon von jeher in ihrem Rahmen ein eigenes, unabhängiges Dasein sich erworben. Das war die erste Bedingung zur Darstellung eines wirklichkeitsgemäß empfundenen Weltausschnittes. Die zweite lag in der Steigerung der technischen Darstellungsmittel. Seit alters hat man dieselbe in einer besonderen Erfindung begründet geglaubt, der Erfindung der Ölmalerei, die von den Brüdern van Eyck ausgegangen sein soll. In dieser Vorstellung trifft mehr als ein Irrtum zusammen. Erstens sind die technischen Mittel der van Eyck schon lange vor ihnen bekannt und angewandt gewesen, und nur in den künstlerischen Zielen liegt das Neue. Zweitens handelt es sich gar nicht um das, was wir heute als Ölmalerei praktizieren. Die Malerei des 15. Jahrhunderts ist ein sehr kompliziertes Verfahren, ein schichtweise wechselndes Ineinanderwirken von Tempera, d. h. einer durch Eisubstanz gebundenen, durch Wasser verdünnbaren, und einer hauptsächlich mit flüssigen Harzen, nur in beschränktem Maße durch fettige, ölige Stoffe, zusammengehaltenen Farbe. Die erste wirft das Licht zurück, deckt also, die zweite ist mehr oder minder transparent, läßt also die Untermalung durchscheinen. Die Möglichkeiten in der Aufeinanderfolge der deckenden und transparenten Schichten sind sehr mannigfaltig und können hier nicht näher beschrieben werden, der Tatbestand ist auch vor den Bildern selbst nicht immer leicht zu erkennen. Man wird aber begreifen, daß durch den systematischen Ausbau dieser Mittel eine weit größere Freiheit und Mannigfaltigkeit der Nuancen und größere Kraft und Schönheit des Farbeneindrucks als solchen erreicht wurde, wie es bei den schlichteren älteren Verfahrungsweisen möglich war; sodann dem plastischen Schein der Form zugute kommend eine weit größere Geschmeidigkeit in den Licht- und Schattenübergängen.

Welchen Gewinn eine auf Darstellung der Wirklichkeit ausgehende Malerei aus der Bereicherung der technischen Hilfsmittel ziehen konnte, sollte bald darauf die Welt durch das Genie Jan van Eycks erfahren. Darum handelte es sich in dieser Übergangszeit noch nicht. Ihr Hauptanliegen war nicht sowohl die Wahrheit im objektiven Sinn, als die Schönheit, nicht die kraftvolle Beherrschung des tatsächlichen Lebens, sondern die Darstellung einer traumhaften Idealwelt, deren zarter sinnlicher Reiz nichts sein will als Symbol seelischer Schönheit. Mit den strengen, gedankenhaften Konstruktionen des eigentlichen Mittelalters hat sie nichts mehr zu tun. Aber es ist bezeichnend, daß vor hundert Jahren die Romantiker zuerst an dieser Stelle den Zugang zur Kunst des Mittel-

alters fanden. Mag immer die formale Analyse den Nachweis führen, daß das Stilmaterial dieser Malerei eklektisch war, mit reichlichen französischen und italienischen Einschlägen durchsetzt; wesentlicher ist der ausgesprochen deutsche Gefühlsgehalt. Wir müssen freilich hinzufügen: der Gefühlsgehalt einer begrenzten gesellschaftlichen Sphäre. Die geistige Heimat dieser Kunst ist der bürgerliche Pietismus. Das durchweg kleine, höchstens mittlere Format der Mehrzahl der Altäre sagt uns, daß sie der privaten Andacht in den Häusern oder Familienkapellen gedient haben. (Auf den Zusammenhang mit den überhandnehmenden Kapellenanbauten der Kirchen haben wir früher hingewiesen.) Besonders zu beachten ist noch, daß viele von ihnen nachweislich aus Frauenklöstern stammen. Der zarte Duft der geistlichen Minnepoesie, die dort zu Hause war, wohnt auch in dieser Bilderwelt, diesen himmlischen Liebesgärten und Minnehöfen, wie sie ganz passend genannt worden sind. Es ist auch Geist der Mystik in ihnen, doch nicht der erhabenen Spekulationen eines Eckehart, sondern eine ins Weibliche abgewandelte Gefühlsmystik, eine herzensreine, treuherzig-kindliche, mit der Häßlichkeit des wirklichen Lebens gänzlich unbekannte Frömmigkeit, wie sie so heiter noch nie sich hatte aussprechen können, und wie man sie gleichlaufend mit den heftigen Anklagen gegen die Verderbnis der Kirche — ist es doch die Zeit der Reformkonzilien — nicht vermuten würde. Die Kunstgeschichte hat hierzu nur eine einzige Parallele: die sanfte Kunst der altchristlichen Katakomben.

Der Hochmut der Renaissance- und Barockzeit hat eine unberechenbare Menge dieser äußerlich unscheinbaren und leichtverletzlichen Bilder ohne Gnade zugrunde gehen lassen. Wenn dennoch allein aus den drei ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts ein Rückstand von mehreren hundert in unbeachteten Winkeln sich durchgefristet hat, so gewinnen wir den Eindruck eines um die Jahrhundertwende eintretenden raschen Anschwellens der frommen Bilderlust. Begreiflicherweise sind bei großer Gleichartigkeit des Gefühlsinhaltes die Qualitäten sehr unterschiedlich und natürlich die geringerwertigen, flüchtigen Arbeiten in der Überzahl. Zum Glück hat aber auch einiges vom Besten sich erhalten. Kaum in einem andern Bilde stellt der Moment, in dem der neue Stil aus der Knospe sprang, so frisch und schön sich dar, wie in dem aus der Sammlung der Brüder Boisserée in die Münchener Pinakothek gelangten Veronikabilde (Abb. 423). Dank der einfach gestellten Aufgabe wird kaum bemerkt, was der Künstler noch nicht kann. Ohne über die Räumlichkeit genauere Rechenschaft ablegen zu können, ist er doch schon nicht ohne Raumgefühl: das Bild wirkt nicht flach — wie alle Bilder des 14. Jahrhunderts es taten —, nicht als gefüllte Umrißzeichnung, sondern mit einer weich geformten Körperlichkeit. Der Hauptgegenstand ist

nicht eigentlich Veronika, sondern das Schweißtuch mit dem wunderbaren Abdruck des dornengekrönten heiligen Antlitzes; darum darf es die Gestalt der Heiligen fast vollständig verdecken, und wir sollen nicht fragen, wie groß in Wirklichkeit diese ist, und nicht einmal, ob sie steht oder kniet; darum weiter ist das Antlitz Christi doppelt so groß als das Veronikas, und wieder nach einem dritten, noch kleineren Maßstabe sind die Engel gebildet. Eine beneidenswert naive Willkür, denn durch sie erhält der Ton des Wunderbaren einen unvergleichlich starken Klang. Der Kopf Christi ist einfarbig, ein bräunliches Schwarz, zunächst wohl deshalb, weil man es auf gedunkelten byzantinischen Ikonen so zu sehen gewohnt war; in dieser Schattenhaftigkeit liegt aber zugleich eine Steigerung des Mysteriösen. Die majestätische Vertikale im Haupt des Heilandes und die leise, liebliche Neigung im Köpfchen der Veronika sind so zart wie wirksam gegeneinander gestellt. Ausschlaggebend ist nicht mehr die Umrißlinie, sondern die Modellierung der inneren Form. Im Dienste des Ausdrucks wird die Wirklichkeit nach Bedarf abgeschwächt oder verstärkt: jenes in der knochenlos weichen Vornehmheit der Hände, die das Tuch ausspannen, dieses in den grausam starken spitzen Dornen. Die Farbe erreicht einen Schmelz und eine Leuchtkraft, wie sie noch nicht bekannt waren, aber die Farbenwahl ist unwirklich, dekorativ im freilich feinsten Sinne. Schwarz, Weiß und Grün (die Krone) beherrschen die Mitte, im satten Rot der Mantel der Heiligen, bunt schillernd wie Schmetterlinge die kleinen Engel.

Das Bild ist die Perle der kölnischen Malerei. Es ist ohne Jahreszahl und ohne Meisternamen. Nach einer doch nur ungefähren Schätzung wird es im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts entstanden sein. Dem »Meister Wilhelm«, dem es früher zugeschrieben wurde, gehört es unbedingt nicht. Dieser, den die Limburger Chronik als den »besten Maler in allen teutschen Landen« preist, steht in einer älteren Generation. Die Notiz ist zum Jahre 1380 eingetragen, und Urkunden lassen ihn bis zum Jahre 1358 zurückverfolgen. Es ist nicht mehr als ein Raten, wenn man ihm jetzt den (von jüngerer Übermalung gereinigten) Altar aus dem St. Clarakloster (zurzeit im Dom, Abb. 418) zuweisen will. Was nun die Boisseréesche Tafel betrifft, so begnügen sich die meisten Kritiker, vom »Meister des Veronikabildes« zu sprechen, auch wagen sie nicht zu behaupten, daß wir von seiner Hand mehr als dies eine Bild besitzen, soviel schulverwandte es auch gibt. Andere sind zuversichtlicher und erinnern daran, daß um diese Zeit in den Schreinsbüchern der Stadt ein Maler Hermann Wynrich sehr oft, nicht weniger als 46mal, genannt wird; fünfmal saß er im Rat zwischen 1397 und 1413, stand in Beziehung zu den ersten Männern und war offenbar das Oberhaupt einer großen Werkstatt, der Erbe Meister Wil-

helms, dessen Witwe er geheiratet hatte. Dieser Werkstatt eine Anzahl einander sehr ähnlicher Altärchen zuzuschreiben, wird nicht zu kühn sein (Abb. 422). Auch sind sie sicher dem Veronikabilde nahe verwandt, nur daß dieses auch die besten von ihnen um den bekannten einen Zoll, auf den alles ankommt, überragt. Wie es auch sei, es hat einen zentralen Maler gegeben, der die Wünsche der Zeitgenossen am tiefsten zu erraten verstanden hat und von dem eine ganze Generation lebte: als äußere Kennzeichen immer dieselben knochenschwachen Körper, schmalen Schultern, großen Köpfe mit kindlich weichen Gesichtern, Knospenmündchen, schweren Augenlidern, hochgezogenen feinen Brauen; bei den Nachahmern alles gradweise verwässert; und übereinstimmend das Versagen, wenn Männer darzustellen waren. Es sollen noch an 100 Tafeln und Täfelchen aus dieser Schule, natürlich nicht bloß aus der einen Werkstatt, erhalten sein. Sie beharrte in ihren Stoffen und ihrer Darstellungsweise unverändert bis etwa 1430, als einige oberdeutsche Schulen schon ein gut Stück Weges weiter vorangeschritten waren. Es ist, als ob im heiligen Köln das Publikum nichts anderes mehr habe sehen wollen. Wie weit der kölnische Einfluß sich nach auswärts erstreckte, ist schwer genau zu bestimmen, weil ähnliche Stimmungen und ähnliche stilgeschichtliche Voraussetzungen weit verbreitet waren, so daß »kölnisch« aussehende Bilder nicht notwendig in engerem Zusammenhange mit Köln zu stehen brauchen.

So läßt schon gleich die westfälische Malerei es ungewiß, wieviel zur Milderung der angestammten Herbigkeit und Knorrigkeit die Nachbarschaft Kölns oder der allgemeine Zug der Zeit getan hat. Westfalen besaß in Konrad von Soest einen Maler wahrhaft hohen Ranges und von weit mehr als nur provinzieller Bedeutung. Sein Hauptwerk, das große Triptychon in Niederwildungen bei Waldeck, ist nicht nur mit seinem vollen Namen bezeichnet, sondern auch, was noch wichtiger ist und so selten geboten wird, mit der Jahreszahl der Vollendung: 1404. Er war also ein genauer Zeitgenosse Hermann Wynrichs. Unzweideutiger als dieser hat Konrad starke Eindrücke aus der Richtung der Nachfolger Giottos wie von der vor vaneyckischen niederländischen Malerei aufgenommen. Auf welchem Wege er dazu gekommen ist, läßt sich nicht ermitteln, es muß uns genügen, daß Soest eine reiche Handelsstadt mit weitverzweigten Handelsverbindungen und ruhmvoller alter Kunsttradition war. Im 12. und 13. Jahrhundert haben wir eine großartige Monumentalmalerei kennengelernt, schon damals mit ausländischem (italienisch-byzantinischem) Einschlag, und auch schon bedeutsame Anfänge der Tafelmalerei. Was sich aus dem 14. Jahrhundert erhalten hat, ist minderen Wertes und unzusammenhängend. Konrads Kunstweise erscheint uns wesentlich neu. Das italienische Element in ihr bliebe

rätselhaft, wüßten wir nicht, daß es in den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts in der burgundisch-niederländischen Kunst ein wichtiger Faktor geworden war. Wir dürfen uns vorstellen, daß Konrad etwa als Schützling des hansischen Kontors in Brügge seine Studien gemacht hat. — Betrachten wir nunmehr den Wildunger Altar (wobei ich mich, da ich ihn aus eigenem Augenschein nicht kenne, an die eingehende Schilderung von Hermann Schmitz halte). Die breitrechteckige Mitteltafel (Abb. 425) enthält die Kreuzigung, begleitet von je zwei kleineren Passionsszenen. Die Malerei hatte schon seit einiger Zeit damit begonnen, die Szene, deren symbolische Urform die Disputation der Ekklesia und Synagoge gewesen war, figurenreich auszubauen. Die malerisch feine, von der Einspannung in ein lineares Schema absehende, den Raum vorzüglich füllende Komposition fällt zunächst in die Augen; dann die Beschränkung des Goldgrundes; das Gelände, bräunliche, mit Bäumen besetzte Hügel, spielen schon eine gewisse Rolle. Die Darstellung des Gekreuzigten hat sich von der schnörkelhaften Verzerrung, die dem Pathos des 14. Jahrhunderts als stärkster Ausdruck gegolten hatte, losgesagt; eine einzige, höchst großartige Kurve bewegt den Körper, und dieser selbst ist der eines Jünglings von zartester, edelster Bildung, einem feinen Wohllaut des Umrisses, wie sie kein anderer in dieser Epoche erreicht hat (und schon in der nächsten nicht mehr erreichen wollte). Die Schächer sind ungewöhnlich maßvoll charakterisiert, und auch die Gruppen rechts und links mehr fein als stark in der Kontrastierung. Über der Gruppe der Frauen liegt eine ungewohnte feierliche Stille, aber die Körperlichkeit, wie zart immer, ist fester als je bei den Kölnern. Auf der andern Seite die Zuschauer sind kühle Weltleute, verwundert mehr über den seltsamen Fall, als im Herzen ergriffen. In der Schilderung ihrer reichen modischen Kostüme bewährt sich ein realistischer Blick, wie man ihn in Köln umsonst suchen würde. Aber diese Züge frischer Augenlust heben die feierliche Haltung des Ganzen nicht auf *. In den weiblichen Heiligen der Flügel nähert sich der Soester den Kölnern am meisten, doch bleibt als bezeichnender Unterschied die schärfere Spannkraft der Linienführung und das klarere statuarische Gleichgewicht. Ein glücklicher Umstand ist die Unberührtheit der Malerei; die Färbung mag mit der Zeit noch ausgeglichener geworden sein, als sie ursprünglich war; sehr vorteilhaft jedenfalls unterscheidet sie sich von der glasigen Härte, in der wir die meisten Bilder frisch gefirnißt und neu vergoldet in unseren Museen zu sehen bekommen. — Konrad von Soest hat einen so großen Wirtschaftsbetrieb wie sein Kölner Zeitgenosse nicht in Bewegung gesetzt.

* Von Raumtiefe weiß Konrad erst sehr wenig; zwar sollte die (für diese Zeit noch ungewöhnliche) schräge Stellung der Kreuze ihr dienen, aber sie ist perspektivisch ganz mißverstanden.

Seinen Einfluß genauer zu begrenzen sind wir heute noch nicht imstande; mindestens Spuren desselben lassen sich in Niederdeutschland bis an die Elbe vielfältig finden, und wie neu er bei seinem ersten Auftreten gewirkt haben muß, erkennt man daraus, daß viele westfälische Bilder, die jünger sind als die seinen, doch auf einer älteren Stufe stehen; wo sie italienische Züge aufweisen, sind diese stets von Konrad entlehnt.

Niedersachsen und die Ostseeländer.

Diese Gebiete sind wenig erforscht, im allgemeinen hält man sie auch für wenig erforschenswert. Es ist noch nicht lange her, so galt Norddeutschland in den darstellenden Künsten für ein weites Ödland mit wenigen, auch nur mäßig fruchtbaren Oasen. Das ist, wie sich mehr und mehr herausstellt, eine Übertreibung; aber doch liegt ihr etwas Wahres zugrunde. Daß in diesen spät gewonnenen, locker besiedelten Randgebieten die Bedingungen für die Kunst ungünstiger lagen als in Altdeutschland, braucht nicht weiter ausgeführt zu werden. Vergegenwärtigen wir uns sodann die führende Stellung, die in der Hochgotik die Bildhauerkunst hatte, so ermessen wir, was es bedeutete, daß die Natur diesen Gegenden den Stein fast durchweg versagt hatte. Die Architektur für sich hatte im Backstein einen Ausweg gefunden. Der Plastik war er ungangbar; diese bekam erst Luft durch die Ausbreitung des geschnitzten Flügelaltars, der schon im späteren 14. Jahrhundert in jenen Landschaften allgemeiner Brauch war, während Oberdeutschland noch nicht an ihn dachte. Dieser Entwicklungsvorsprung fand aber früh seine Grenze. Die norddeutsche Holzschnitzkunst, die keine Monumentalplastik zum Hintergrund hatte, kam über das Handwerkliche nicht oft hinaus. Aber die Menge des von ihr Geschaffenen war groß. Wenn man zu schätzen versucht, was in den anderthalb Jahrhunderten von der Spätzeit des 14. bis zur Frühzeit des 16. allein in Lübecker Werkstätten gearbeitet worden ist und außer den deutschen Nachbarlandschaften zumal über Dänemark, Schweden, Finnland und Livland sich ausbreitete, und was die späteren Zeiten pietätvoller als anderswo in Bewahrung gehalten haben — man beachte, daß z. B. Reval heute mehr spätgotische Schnitzaltäre in seinen Kirchen besitzt als Straßburg, Rostock mehr als Ulm —, so erweist sich, daß von einer Unterlegenheit der Kolonialländer gegenüber Altdeutschland hier gar nicht die Rede sein kann. Und nicht allein die Städte kommen in Betracht: die Landkirchen von Schleswig-Holstein, Mecklenburg, Pommern und Brandenburg, ja selbst des preußischen Ordenslandes sind reicher ausgestattet, als man im übrigen Deutschland irgend ahnt; sie gestatten anzunehmen, daß auch hier jede nicht ganz ärmliche Dorfkirche die vorgeschriebene Zahl von drei Altären erreicht hat. Die große

Tüchtigkeit und Leistungsbereitschaft der Schnitzkunst wird nun mit ein Grund gewesen sein, weshalb die Malerei mit ihrem Anteil an der Schmückung der Altäre quantitativ wie qualitativ im Rückstande blieb. Sie zeigt sich auch sehr unselbständig. Zum Beispiel die betriebsame Hamburger Werkstatt war von einem Westfalen begründet, der in einem sehr internationalen, am meisten wohl von Böhmen genährten Eklektizismus sich erging; im preußischen Ordenslande ist ebenfalls viel böhmisch Beeinflußtes, wohl auch manches direkt aus Böhmen Eingeführtes zu finden; die besten Arbeiten in Niedersachsen, wie der Hochaltar der Jakobikirche in Göttingen von 1402, die goldene Tafel aus Lüneburg um 1410, der Hochaltar der Lambertikirche in Hildesheim um 1420, die Arbeiten des Duderstädter Meisters um 1424, zeigen mehr oder minder starke Anklänge an Konrad von Soest, während die bodenständigen Elemente in ihren und andern Bildern zwar selbständige, aber auch unbeholfene und derbe Anläufe zum Realismus machen. So war auch in Lübeck, dem Zentrum der hanseatischen Malerei (Reste des Hochaltars der Marienkirche von 1415, Altar aus Neustadt im Schweriner Museum 1435), Konrad von Soest das bewunderte, aber nicht erreichte Vorbild. — Unstrittig ist die niedersächsisch-hanseatische Malerei im Vergleich mit den west- und süddeutschen Schulen schwächer an innerer Triebkraft, was bei der Entfernung von den Zentren der abendländischen Kunstbewegung auch nicht wundernehmen kann. Viel merkwürdiger ist der ungünstige Ausfall eines zweiten Vergleichs. Wie erklärt es sich, daß die Malerei dieser Gegenden so ganz das Gegenteil war von der hohen Selbständigkeit und Kraftfülle ihrer Baukunst? Ein angeborener Mangel an Begabung kann es nicht sein, die noch im staufischen Zeitalter sehr Achtbares geleistet hatte; vielmehr scheint eine Veränderung des Charakters durch die koloniale Existenz eingetreten zu sein. Die Deutschen der hanseatischen Welt und des Ordensstaates waren Tatmenschen; was in der Baukunst ihrer Phantasie Antrieb gab, war der große Zweck, die Beziehung auf Aufgaben der Gemeinschaft; für die ideale Zwecklosigkeit der Malerei hatten sie keinen Sinn, sie pflegten dieselbe aus einer Art Anstandspflicht, nicht weil sie ihnen innerlich unentbehrlich gewesen wäre. Den weitgereisten Handelsherren fehlte gleichwohl nicht eine gewisse Sachkenntnis. Wenn sie etwas ganz Gutes haben wollten, so bezogen sie es aus dem Auslande (wie beispielsweise die gravierten Grabplatten), oder sie beriefen fremde Künstler.

Einem solchen scheint ein Altarwerk zu verdanken zu sein, das die Masse nicht nur, sondern auch die besten Stücke der einheimischen Malerei sehr weit überragt, ja überhaupt zum Bedeutendsten gehört, was das Zeitalter in Deutschland geschaffen hat: wir sprechen von dem Altar, den 1424 die Gesellschaft der Englandfahrer in die Johanniskirche

in Hamburg stiftete und der sich jetzt im dortigen Museum befindet. Er war bestellt, zufolge einer allerdings erst aus dem späten 16. Jahrhundert stammenden Notiz, bei einem Meister Franke. Auffallend ist zunächst, daß, während wir sonst über die Hamburger Maler des ganzen Jahrhunderts durch gleichzeitige Urkunden reichlich unterrichtet sind, der Name Franke nicht vorkommt; ferner daß seine Kunstweise aus der bodenwüchsigen Norddeutschlands sich nicht ableiten läßt. Aber er war, wenn ein Eingewanderter, doch kein flüchtiger Gast; mehr oder minder reiche Einwirkungen von ihm, die auf eine große Werkstatt hinweisen, sind an der Ostsee vielfach zu finden: in Wismar, Malchin, Rostock, Danzig, Kopenhagen, Nykyrko in Finnland. Wo aber liegen die Grundlagen seiner Kunst? Man hat an Westfalen, an Köln gedacht, aber beides nicht haltbar gefunden; mit beiden Schulen teilt er nur die allgemeinen Züge des Zeitstils, nicht ihre Sondermerkmale. Besser begründet scheint der Hinweis auf den Südwesten. Und mit diesem stilistischen Befund verbindet sich merkwürdig gut eine Hypothese der Urkundenforschung. Dieser zufolge war der angesehenste Maler Lübecks, wo er 1393 bis 1411 das Haus seines Schwiegervaters, des Malers Johann von Brüssel, besaß, ein Hänselin von Straßburg, dessen Witwe 1429 (in welchem Jahre er also bereits tot war) in Hamburg wohnhaft war. Alles scheint sich trefflich zu fügen: Zeit und Ort, der beste Maler und das beste Bild, die südwestdeutschen Stilanklänge und der Name Hänselin von Straßburg — nur der überlieferte Name Franke steht im Wege. Will man sich entschließen, diesen irgendwie für einen Irrtum des späteren Abschreibers zu erklären (etwa »Meister Franken« aus »Meister Hanssen« verlesen, was paläographisch durchaus möglich wäre), dann hätten wir zwar noch immer keinen Beweis, aber eine unleugbar gut fundierte Hypothese, durch welche ein Rätsel der norddeutschen Kunstgeschichte gelöst und eine empfindliche Lücke der süddeutschen ausgefüllt wäre. Und was ihn gegenüber seiner Umgebung so überlegen und einzigartig macht, wäre dann doch nicht sein persönliches Genie allein, sondern auch seine Herkunft und Erziehung. — Der Englandfahreraltar war ein großes, doppelflügeliges Werk ohne plastische Bestandteile. Bei Öffnung der äußeren Flügel zeigten sich auf rotem Grund mit goldenen Sternen acht Bilder in zwei Reihen; bei Öffnung der inneren, die auf Goldgrund gemalt waren, in der Mitte eine große Kreuzigung. Von dieser ist ein wertvolles Fragment erhalten, von den übrigen Bildern zwei aus der Geschichte des hl. Thomas von Canterbury und sechs aus der Passion Christi. Falls die Gleichsetzung »Frankes« mit Hans von Straßburg das Richtige trifft, so wäre er, als er 1424 den Thomasaltar malte, schon zur älteren Generation zu rechnen gewesen. Verglichen mit dem Bodenseeschwaben Lucas Moser, dessen Tiefenbronner Altar das Datum 1431 trägt, nimmt er auf

der Linie der Entwicklung zum Naturalismus einen weiter zurückliegenden Punkt ein. Er läßt es uns kaum merken, daß in seiner Kunst, wie es in dieser Übergangszeit nicht anders möglich war, widersprechende Elemente gegeneinander wirken; er hat sie persönlich ausgeglichen. Zumal die italisierenden Elemente sind bei ihm selbständiger als bei irgendeinem Zeitgenossen verarbeitet, seine Kompositionen unabhängiger vom Schema, nicht zusammengestückt, aus einem Wurf, seine Erzählungsweise von einem im Norden sonst nicht zu findenden dramatischen Temperament erfüllt, seine Form weich, aber nicht weichlich; ein wahrer Zauber endlich, mit Worten nicht zu schildern, liegt in dem Zartgefühl und der Eigenartigkeit seiner Farbenkunst. Besondere Beachtung verdient seine Raumdarstellung. Auf den ersten Blick sieht es so aus, als habe dies große Anliegen des Zeitalters ihn erst wenig berührt. Aber das ist nicht so. Zwar von den linearen Hilfsmitteln der Perspektive, die bei andern die Bilder mit Architekturen vollpfropfen ließ, macht er wenig Gebrauch; dafür weiß er (man nehme z. B. das Weihnachtsbild, Abb. 428) malerisch-poetische Vorstellungen vom Weiten und Tiefen zu erzeugen, denen gegenüber der verstandesmäßige Realismus der nächstfolgenden Generation als Nüchternheit und Pedanterie erscheint. Unter allen Künstlern der Übergangszeit ist er der reichste und zugleich derjenige, der am meisten Einheit besitzt.

Mittelrhein und Mainfranken.

Für den Mittelrhein und Oberhessen war Mainz das Zentrum. Demnächst wäre an Frankfurt zu denken, doch läßt sich nichts Sicheres über die dortigen Werkstätten sagen, wenn auch der Umstand, daß mehrere der besten Sachen sich in der Wetterau und mainaufwärts in Seligenstadt gefunden haben, dorthin deuten könnte. Bei wesentlich gleichartigem Stilmaterial ist diese Schule anders im Temperament als die kölnische, leichter, munterer, graziöser, irdischer; die Frauen spielen auch hier die erste Rolle, nicht ohne einen Anflug von unschuldiger Gefallsucht; in diesen Eigenschaften ganz übereinstimmend mit dem Ideal der Bildhauer dieses Gebietes, man denke etwa an das Memorienportal des Mainzer Doms. Wir geben als Probe das Paradiesgärtlein im Frankfurter Historischen Museum (Abb. 431). Es mag im Zimmer einer vornehmen Dame seinen Platz gehabt haben. Wie harmlos irdisch sind hier die Freuden des Jenseits ausgemalt. Als ein ewiger Sommertag. Alles sitzt lustig zwischen den Blumen. In der Mitte Maria, bekränzt, mit spitzen Fingern im Gebetbuch blätternd. Das Christkind ist von ihrem Schoß geglitten, angelockt vom Zitherspiel der hl. Cäcilie, und

klimpert nun selbst neugierig in den Saiten. Traumverloren lauschen ihm rechts drei wohlgekleidete Kavaliere, man erkennt St. Michael und St. Georg, und neben dem letzteren, ein unschuldiges Tierchen geworden, seinen Drachen, während Dorothea Kirschen pflückt und die immer geschäftige Martha Wasser aus dem Paradiesesbrunnen schöpft. Wir werden das Bildchen nach seinen künstlerischen Qualitäten nicht zu den besten rechnen, aber den Durchschnittsgeschmack der Zeit um 1420 gibt es mit großer Aufrichtigkeit wieder. Es ist realistisch zu nennen in seinem eifrigen Sachinteresse — man nehme z. B. die beinahe wissenschaftlich genaue Abschilderung der Blumen, von denen man achtzehn Arten gezählt hat —, aber es ist noch nicht naturalistisch, d. h. nicht einheitlich gesehen, vielmehr eine Zusammensetzung von lauter Einzelheiten ohne Rücksicht auf ihre wirklichen Größenverhältnisse, und der Raumtiefe konnte der Maler nur durch Obersicht beikommen. — Ein Gesellschaftsbild anderer Art ist das Mittelstück des Ortenberger Altars (Abb. 432). Dieses ein reines Figurenbild. Von Raumvorstellung ist noch nicht die Rede, obgleich das Bild, nach dem Gewandstil zu urteilen, dem Jahre 1430 sich nähern mag. Maria sitzt im Kreise ihrer Verwandten (die obere Reihe) und heiliger Jungfrauen (die untere). In der Anordnung herrscht eine sehr überlegte, durch belebende Kontraste leise gebrochene Symmetrie. Altertümlich ist auch die Darstellung ausschließlich in Dreiviertelansicht der Köpfe. Die aufs reichste durchgebildeten scharf akzentuierten Gewandfalten (zu denen die Holzplastik der Zeit die genauen Parallelen gibt) überziehen mit ihrem Wellenschlag das ganze Bild. Überwiegt schon hierin das dekorative Interesse das naturalistische, so wird es durch eine höchst eigenartige Technik noch gesteigert, indem nämlich alle Gewänder mit Silber unterlegt sind, worüber ein zarter Schleier von gelbem Firnis gezogen ist, während die Schatten durch eine federstrichscharfe Schraffierung hervorgerufen werden und nur die Fleischtöne und Kopftücher in natürlicher Farbe gegeben sind; man glaubt eine Metallplatte mit Niello und Email vor sich zu haben. Altertümliche und moderne Züge vereinigen sich zu einem eigentümlich heiteren, weltfrohen, aber mit der Wirklichkeit doch nur spielenden Gesamteindruck. — Ein drittes Beispiel: die Kreuzigung in St. Stephan in Mainz. Der milde Schönheitssinn tut dem religiösen Ernst keinen Abbruch. Gotisch altertümlich ist die starke Sprache der Silhouette, der Gegensatz zwischen der stillen Geradlinigkeit in der Gestalt des Erlösers und dem bewegteren, sehr klar geführten Umriß der Assistenzfiguren. Der Hauptmann, von dessen erhobener Rechten der Spruchband ausgeht: »Wahrlich, dieser war Gottes Sohn«, wendet sich ergriffen zu den skeptisch dreinblickenden Juden; die Gruppe des Jüngers mit der Mutter (von der unsere Abb. 430 einen Ausschnitt gibt) ist von wahrhaft geistreicher Linienführung. Da

das Bild in der Ausführung nur mittelmäßig ist, möchten wir Wiederholung eines bedeutenderen Urbildes vermuten.

Im mainfränkischen Lande haben die alten Bischofsstädte eine ihrer vornehmen Grabplastik ebenbürtige Malerei nicht besessen; diese fand mehr und mehr in den bürgerlichen Werkstätten Nürnbergs ihren Mittelpunkt. Eine eigene Tradition aus dem 14. Jahrhundert besaß Nürnberg nicht. Die Reichsstadt, durch die Gunst Kaiser Karls IV. geehrt, holte — wie ja auch in der Baukunst — die ihr sehr nötigen Anregungen aus Prag. Im Grunde haben sie die Originalität der eigenen Leistung wenig beschränkt. Das beste Bild aus dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts, das von der Patrizierfamilie Imhof bald nach 1418 gestiftete berühmte Triptychon in St. Lorenz mit der Krönung Mariä im Mittelfeld, ist gewiß ein sehr deutsches Bild; mit der sicheren Formeneleganz der italienisch geschulten Prager Meister kann es nicht wetteifern; es ist für den ersten Anblick recht bescheiden; je länger man es ansieht, um so mehr ergreift es durch seine stille Größe, die mit einem Minimum von Wirkungsmitteln auskommt. (Da es oft abgebildet ist, übrigens dabei sehr viel verliert, sehen wir von einer Wiedergabe ab.) Der hier vertretene Stil hat wenig verändert bis etwa 1440 ausgedauert. — In Baiern ist von dem plötzlichen Aufschwung, den um die Jahrhundertwende die Baukunst und Bildhauerkunst uns gezeigt haben, auch die Malerei nicht ausgeschlossen. Dabei machen die Bilder keinen provinziellen Eindruck. Um die besten zu nennen: der Meister des Altars von Altmühldorf ist vom Geiste der Paduaner Kunst berührt, wohl durch Vermittlung Tirols, und der des Altars aus Kloster Pähl (im Münchener Nationalmuseum, Abb. 421) könnte französische Miniaturen studiert haben. Entscheidendes Gewicht sollte auf diese Einflüsse nicht gelegt werden. Als ob nicht die deutschen Kunststätten auch unter sich in Gedankenaustausch gewesen wären! Immer hat ein bairisches Bild mit einem rheinischen noch viel mehr gemein als mit irgendeinem des Auslandes.

Schwaben.

Wir wenden uns zum Schluß zu dem Teile Deutschlands, der auf dem Wege zur neuen Kunst mit dem klarsten Bewußtsein voranschritt, zu dem schwäbisch-alemannischen Südwesten. Unglücklicherweise ist hier die Denkmälerüberlieferung auf spärliche Trümmer reduziert. Vorab fällt das Elsaß, das keine unwichtige Rolle gespielt haben kann, für die Beobachtung ganz aus: wir kennen hier eine reiche Blüte der Glasmalerei, aber keine Tafeln. Einige zufällig auftauchende schriftliche Nachrichten reizen mehr die Neugierde, als daß sie sie befriedigten. Einen Nikolaus Wurmser aus Straßburg fanden wir in Prag am Hofe

Karls IV., einen Schlettstädter in Dijon; und von dem mehrfach in Lübeck und Hamburg genannten Hänselin von Straßburg haben wir schon gesprochen (S. 193); ist er wirklich gleichbedeutend mit dem unsicheren »Meister Franke«, so läge der seltsame Fall vor, — aber der Zufall liebt ja das Paradoxe —, daß man nach Hamburg und nach Finnland gehen muß, um die einzigen Überreste Straßburger Tafelmalerei kennenzulernen. — Etwas besser unterrichtet sind wir über Schwaben. Zunächst besteht darüber Gewißheit, daß der Schwerpunkt im Süden lag, in der alten Bischofsstadt am Bodensee. Sie war zudem eine blühende Handelsstadt geworden, damals noch im Vorrang vor Ulm und Augsburg. Es wäre seltsam, wenn der Verkehr mit Italien nicht auch künstlerische Anregungen gebracht hätte. Dies wird zur langen Lebensdauer der Wandmalerei in diesen Gegenden, vom Schwarzwald bis in die Schweiz, mit beigetragen haben. In Konstanz selbst gehören dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts an: die Ausmalung der Margaretenkapelle des Münsters, der Zyklus der Schatzkammer, die Fresken im Mittelschiff der Augustinerkirche, auf die wir in anderem Zusammenhange schon hingewiesen haben. Hier interessiert uns die Entschiedenheit des Willens zur Darstellung räumlicher Tiefe. Das 14. Jahrhundert hatte eine primitive Linearperspektive durch Einschaltung von recht viel Architekturen und Mobilien mit verkürzten Schräglinien zu erreichen versucht. Hier sind es Figurenreihen (kniende Mönche), die schräg in die Tiefe hinein gestellt sind; ein Weiteres tut die an der Vorderkante des Bildes aufgerichtete (gemalte) Säulen- und Bogenstellung, welche die Figuren in die Raumtiefe zurückschiebt. Damit ist ein einheitlicher Tiefeneindruck erreicht, wie er noch nicht versucht worden war. Die Entstehung dieser Bilder in der Zeit des Konzils (begonnen 1417) könnte die Vermutung nahelegen, daß ihre Maler aus dem Süden gekommen waren. Allein dem ist nicht so. Ihre uns überlieferten Namen sind deutsch, und sie werden ausdrücklich als Bürger von Konstanz bezeichnet. Daß sie eine ungefähre Kunde von den in dieselbe Zeit fallenden Bemühungen der Italiener um das Raumdarstellungsproblem gehabt hätten, bleibt natürlich möglich. — Mit Spannung forschen wir nach weiteren Aufschlüssen durch die Tafelmalerei. Nur sehr wenig hat sich erhalten. Es genügt, um zu zeigen, daß dieselben Ziele verfolgt wurden wie in der Wandmalerei. So dürfen wir sagen: in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts war die Bodenseegegend mit dem Mittelpunkt in Konstanz allen andern deutschen Schulen in der Erfassung des Raumproblems voraus. Sechs Tafeln von einem vermutlich in Konstanz gemalten, zum mindesten von dort beeinflußten Passionsaltar (jetzt im Nationalmuseum in München) geben ihre Figuren in der unveränderten Typik des vergangenen Jahrhunderts: neu jedoch ist die Kompositionsweise, die augenscheinlich darauf ausgeht, von der Tiefen-

erstreckung des dargestellten Raumes zu überzeugen. Diese Bilder gehören nicht zur ersten Qualitätsklasse. Wohl aber darf man dies vermuten von einem Altarwerk, das uns ein ausnehmend glücklicher Zufall erhalten hat und wohl nur dadurch, daß es in einem entlegenen Winkel zur Aufstellung kam, in der unter dem Patronat der Herren von Gemmingen stehenden Dorfkirche in Tiefenbronn nicht weit von Pforzheim. Es ist 1431 vollendet. Dem Maler waren nur die Außenseiten der Flügel zur Verfügung gestellt. Um dem Anliegen, das ihm das wichtigste war, nachgehen zu können, hat er die Bildfläche in sehr ungewöhnlicher Weise gestaltet. Es sind nämlich vier Klappen vorhanden; er aber verlangt für seine Komposition einen weitgedehnten Einheitsraum, den er nur dadurch gewinnen konnte, daß er über die Fugen weg malt, als wären sie nicht vorhanden. So sehr überwog das Interesse, daß er auch die örtlich und zeitlich gesonderten Szenen der zu erzählenden Legende (es ist die der Maria Magdalena*) so in dieselbe zusammendrängt, als würden sie sich nebeneinander ereignen. Abgetrennt ist nur der oberste Teil der spitzbogig umrahmten Bildfläche (Abb. 433). Auf ihr bekommen wir das Gastmahl des Levi zu sehen. Die meisterhafte Verteilung der Figuren auf der Fläche ist gotisches Erbteil, womit die nach den neu errungenen Grundsätzen eingerichtete Raumdarstellung einen ziemlich unfreien Kompromiß eingeht. Vollkommen durchschlagend herrscht das zweite Interesse im Hauptteil des Bildes. Wir befinden uns am Ufer einer Hafenstadt. Links Ausblick auf das freie Meer (Abb. 434). Die Geschwister Maria, Martha und Lazarus befinden sich auf der Reise nach Gallien. Im Sinne mittelalterlicher Regeln ist diese jedes architektonischen Rhythmus bare, nur einen kleinen Teil der Fläche mit Figuren ausfüllende Szene einfach stümperhaft komponiert; wie »modern« sie uns anmutet, brauchen wir nicht lange zu erläutern. Das Gekräusel der kurzen Wellen, beobachtet an einem Binnensee, und das Durchscheinen des Kiels konnte nur jemand, der oft am Ufer gestanden hatte, so interessiert wiedergeben; zugleich beachte man die Ausnutzung des Wellennetzes zur perspektivischen Vertiefung und zu gleichem Zwecke den hohen Horizont. Ergötzlich ist auch zu sehen, wie der Naturalismus sich mit den unbequemen Nimben abfindet: er macht sie durchsichtig. Schwieriger waren die folgenden Szenen zu geben. Vorn in der Mitte sitzt an der Wassertreppe die glücklich gelandete Reisegesellschaft, im Schlaf sich ausruhend. Oben sehen wir durch ein offenes Fenster in das Schlafzimmer der Fürstin des Landes, bei der Magdalena um Schutz bittet. Ihr Leben als Büßerin wird übersprungen. In der rechts sich öffnenden Kirche wird die ihrem Tode vorangehende letzte

* Zum Verständnis ist zu wissen nötig, daß die mittelalterliche Legende drei verschiedene Personen des Evangeliums — Maria von Bethanien, Maria von Magdala und die namenlose große Sünderin — in eine zusammenzog.

Kommunion geschildert. (Herkömmlicherweise müßte das in der Wüste geschehen; die Verlegung in die Kirche ist eine rein künstlerisch begründete Lizenz.) — Auf dem Tiefenbronner Altar hat die Neuzeit das Mittelalter, der Maler den Erzähler überwunden. Eine so tiefgreifende Umwälzung kann nicht in dem stillen Winkel des Schwabenlandes, in dem der Altar gemalt wurde, sich vollzogen haben. Wenn auch der Maler sich Lucas Moser von Wyl (Weilderstadt im Unterland) nennt, so gibt es Anzeichen genug dafür, daß er seine Kunst am Bodensee, in Konstanz, erlernt hat. Auf dem Rahmen steht die versteckte Inschrift: Schrei, Kunst, schrei, und klag dich sehr, dein begehrt jetzt niemand mehr, o weh! Das klingt wie der Stoßseufzer eines alternden Mannes, der auf bessere Zeiten zurücksieht. Es sind klärlich die des Konzils gewesen, als die höchsten Spitzen europäischer Vornehmheit, Kaiser und Papst, 3 Patriarchen, 23 Kardinäle, 93 Erzbischöfe usw., mit einem unermeßlichen Gefolge dort vereinigt waren. Händler mit Kostbarkeiten aller Art strömten hier zusammen, selbstverständlich waren auch Kunstwaren darunter *. Was hierdurch der heimischen Kunst an Anregungen gebracht wurde — genau zu berechnen ist es nicht —, traf in der regsamen Handelsstadt, die schon von langer Hand mit Burgund und Italien in Verkehr stand, auf einen vorbereiteten Boden, — auch dies zu beachten. So wiederholt sich bei Lucas Moser in den allgemeinen Voraussetzungen dieselbe Erscheinung wie bei Konrad von Soest. Man sieht aber auch, um eine wie große Strecke die Entwicklung in dem zwischen dem Wildunger und Tiefenbronner Altar liegenden Vierteljahrhundert vorwärtsgekommen war.

Die Bedeutung des Bodensees und Oberrheins ist mit dem, was an Ort und Stelle geleistet wurde und alsbald über die durch Lucas Moser repräsentierte Stufe hinaus eine bedeutungsvolle Fortsetzung erfuhr, nicht abgeschlossen. Es sind von hier Künstler ausgegangen, die in weit entlegenen Gebieten, selbst in Niederdeutschland, als Pioniere der neuen Kunst auftraten. Von Hänselin von Straßburg und seiner Tätigkeit in Lübeck und Hamburg haben wir schon gesprochen. Von Meersburg am Bodensee gebürtig war Stephan Lochner, der über der Schule von Köln einen neuen Glanz entfachte. (Daß wir seinen in Urkunden häufig auftretenden Namen mit einem bestimmten Bilde und von diesem ausgehend einer ganzen Gruppe von Bildern zu verbinden imstande sind, danken wir einer Notiz im Tagebuch von Dürers niederländischer Reise.) Er ist dort nicht lange vor 1430 angekommen, gelangte schnell zu beherrschendem Ansehen und starb 1451 als Ratsherr der Stadt. Welche Vorstellung wir uns von der Entwicklung seines Stils zu machen haben, hängt davon ab,

* Ein während des Konzils verstorbener englischer Erzbischof erhielt sein Grab im Dom unter einer flandrischen gravierten Messingplatte.

ob man die große Tafel mit dem Jüngsten Gericht (aus der Laurentiuskirche in das Kölner Museum gekommen, Abb. 435) in der Reihe seiner in Köln entstandenen Werke an den Anfang oder an das Ende zu setzen geneigt ist. Den meisten schien bisher nur der zweite Fall in Frage zu kommen, weil er einen »Fortschritt« zum Naturalismus bedeuten würde. Allein es gibt sehr gute Gründe zur Bevorzugung der erstgenannten Möglichkeit. Wir müssen uns vorstellen, daß seine Schulung eine ähnliche gewesen ist wie die Lucas Mosers; ja, es könnte recht wohl sein, daß er auch noch die Anfänge der naturalistischen Revolution miterlebt hat, deren stärksten Vertreter, Konrad Witz, wir im nächsten Abschnitt kennenlernen werden. Ein Besuch in den Niederlanden ist beinahe notwendig anzunehmen. Es war der Zeitpunkt, in dem der Genter Altar eben fertig geworden war. Stephan Lochner könnte ihn gesehen haben; aber bestimmte Anzeichen dafür gibt es nicht. Es muß uns genügen, daß im Jüngsten Gericht Realismen flandrischen und Bodenseeursprungs zusammenfließen; das eine wie das andere genauer bestimmen zu wollen, wäre ein vergebliches Bemühen. Wichtiger ist uns die Einsicht, daß auch noch nach Flandern Köln auf Stephan Lochner einen tiefen und den letztlich entscheidenden Eindruck gemacht hat. Der Kampf zwischen mittelalterlichem Idealismus und neuzeitlichem Realismus war in Deutschland noch in vollem Gange. Hier hat der erste auf dem Rückzuge noch einmal einen Sieg erfochten. Die kölnische Malerei des Tages kann das nicht bewirkt haben — in ihr war der edle Stil des Veronikameisters zu einem weichlichen Manierismus abgeflacht —, die große kölnische Tradition in ihrer Ganzheit hat es Stephan Lochner angetan. Von ihr getragen, hat er »inmitten einer Generation mühevollsten Ringens die spielende Leichtigkeit der künstlerischen Erfindung geschöpft, die nur den Vollendern einer langen, fruchtbaren Entwicklung eigen sein kann«. Er flößte dem Tafelbilde einen Hauch von Monumentalität ein, der sonst seiner Zeit schon verloren war, und verband damit eine lebensfrische Anmut, die ihn nichts weniger als altertümelnd erscheinen ließ. Lochners Dreikönigsbild * ist das deutsche Gegenstück zum Genter Altar (Abb. 436, 438). Zwei Weltanschauungen, in der Zeit zusammentreffend, stehen sich gegenüber, das eine Werk kann nicht der Wertmesser des andern sein. Es ist ein Triptychon von bedeutenden Abmessungen. Mittelbild und Flügelbilder zusammen im einheitlichen Raum. Die Schutzheiligen der Stadt, die heiligen drei Könige und ihnen sich anschließend St. Gereon mit den Rittern der Thebaischen Legion und die hl. Ursula mit den elftausend Jungfrauen huldigen der Mutter Gottes. Dem feierlichen Inhalt entspricht ein streng

* Gewöhnlich schlechthin »das Kölner Dombild« genannt. Gemalt war es, um 1430, für die Rathauskapelle, von wo es erst 1810 an seinen jetzigen, wohl auch nicht endgültigen Platz übergeführt wurde.

rhythmischer Bau. Er gibt der Formenlieblichkeit und festlichen Pracht des Bildes, die uns zuerst gefangennehmen, den erhöhten Ton. Man muß sich erinnern, daß es in der Malerei alter und allgemeiner Brauch gewesen war, Maria mit dem Kinde in Profilhaltung an die eine Seite zu setzen, während die andere und die Mitte von den Königen eingenommen wurden. Das zentrale Kompositionsschema war das der romanischen Tympanonreliefs gewesen. Auf dieses zweite, der natürlichen lebendigen Entwicklung des Vorgangs weniger günstige und deshalb auch von der gotischen Plastik allgemein aufgegebene, greift Lochner zurück, offenbar weil es ihm mehr monumentale Würde zu besitzen schien *. Aus demselben Grunde verzichtet er auf den seinen Zeitgenossen so wichtigen architektonischen und landschaftlichen Reiz (wie er auch auf seinem spätesten Bilde, der Darstellung im Tempel, dieselbe Entsagung geübt hat). Damit entzieht er sich überdies die bequemsten Stützpunkte zur Darstellung der räumlichen Tiefe. Aber es wäre sehr falsch, ihm die malerische Empfindung abzusprechen. Es ist ungewöhnlich kunstvoll, wie er vermittelst der Lichtführung die strenge Symmetrie des Aufbaus zu brechen, gleichsam mit einer zweiten Stimme die lineare Melodie zu durchflechten versteht, wie er ganze Gruppen mit einem Halbschatten zudeckt, und einzelne Köpfe, auf die es ihm ankommt, mit einem Lichtstrahl herausholt. Je mehr er dann ins Einzelne geht, um so mehr nähert er sich der Wirklichkeit. Seine Madonna, äußerlich der des Veronikameisters ähnlich, hat nicht mehr deren wehe Süßigkeit; in ihren Adern fließt mehr Blut. Und die Ritter und Damen des Gefolges sind fröhliche, liebenswürdige Weltkinder in kostbarstem Putz. Die untersetzten Proportionen und der Faltenwurf der dicken Gewandstoffe beruhen auf einer Gewöhnung, die Lochner vom Bodensee mitgebracht hat; wir werden sie bei Konrad Witz wiederfinden. Die Tracht ist die des burgundischen Hofes. Ein ganzes Modemagazin von Stoffen: die über Brügge und Gent aus Italien eingeführten gold- und silberbroschierten Seiden- und Sammetgewebe (welche wir zuerst bei Konrad von Soest sahen), Tuche verschiedener Art, Leinwand und Pelz, Platten- und Kettenpanzer, Geschmeide, Waffen und Standarten sind mit aufmerksamer Freude und Hingebung durchstudiert — ein Vorklang der Interessen späterer Stillebenmalerei, und auf diesem Bilde, das ein Zustandsbild, keine Erzählung sein wollte, keine ungehörige Ablenkung, vielmehr willkommener Anlaß zur Entwicklung einer Farbenpracht von gewähltestem Geschmack, womit verglichen die groben oberdeutschen Realisten, die wir bald kennenlernen werden, einigermaßen als Proletarier erscheinen. — In einer andern Tonart gehalten, ein weise abgestimmtes Vorspiel, sind die Außenflügel. Zusammengeklappt geben sie (wie bei Lucas Moser) eine einheitliche

* Die nach demselben Prinzip aufgebaute Palamadonna Jan van Eycks ist jünger.

Bildfläche. Die Verkündigung Mariä ist dargestellt. Ein Thema, das sich die Jahrhunderte hindurch in seiner äußerlichen Gestaltung wenig verändert hat; um so mehr in der psychologischen Auffassung. Im 13. und 14. Jahrhundert empfängt Maria die himmlische Botschaft in der Haltung einer Fürstin (Bd. I, Abb. 448), im 15. ist sie die »reine Magd«, die in Demut erschauernd der ihr verkündeten Mutterschaft sich unterwirft. Lochners Verkündigung gehört zu den zartesten; dabei fehlt nicht viel, so dürfte sie monumental genannt werden. Auch die Farbe ist es: einfacher Dreiklang von weißem Gewand, dunklem Holzwerk (bei Gabriel entsprechend dunkler Mantel) und goldbrokatenem Hintergrund. Daß dieser realistisch als Vorhang behandelt ist, nicht als goldene Unendlichkeit, gibt eine leichte Andeutung von Räumlichkeit; mehr wird nicht gewollt. Hat das Auge eine Weile auf dieser jungfräulich zurückhaltenden, doch keineswegs toten Farbenharmonie geruht, und öffnen sich die Flügel, so wirken die inneren Schreinsbilder als jubelnde Steigerung. Die Sitte der Niederländer, die Außenflügel als gemalte Imitation farbloser Steinskulpturen zu behandeln, wird Lochner nicht unbekannt gewesen sein; s e i n e Kontrastrechnung ist die feinere.

Im Wappen der Stadt Köln sieht man drei Kronen. Sie deuten auf die drei weisen Könige aus Morgenland, deren Reliquien zu besitzen, ein Geschenk Kaiser Friedrich Barbarossas aus der Mailänder Beute, Kölns größter Stolz war. Nun empfing die Stadt von Stephan Lochner die schönste aller bildlichen Verherrlichungen der Könige aus Morgenland, im Grunde viel mehr als ein Bild: die symbolische Zusammenfassung alles dessen, was man fühlte beim Worte »das heilige Köln«.

Der primitive Naturalismus.

Vielleicht niemals sind zwei sich folgende Generationen einander so unähnlich gewesen wie die im vorigen Abschnitt geschilderte und die, die in den dreißiger Jahren die Herrschaft antrat. Jene hatte mit einer Mischung von kindlicher Harmlosigkeit und scheuem Zagen, im ganzen in einer sehr optimistischen Stimmung, den neuen Problemen sich genähert; diese, des Ernstes und der Schwere derselben sich sehr bewußt, wirft sich kampflustig ihnen entgegen. Sie weiß es und fürchtet sich nicht vor dieser Erkenntnis, daß die Wirklichkeit mit der zarten, schönen Traumwelt der Vorgänger keine Ähnlichkeit hat; das Leben ist hart und häßlich — und doch: das Leben stark fühlen, ist alles.

In dem Augenblick, da der mittelalterliche Idealismus dahinging, zerfiel auch sein Abbild, der internationale Sammelstil. Das italienische *

* Länger hält es sich nur in den österreichischen Alpenländern. Beispiel: die Altartafeln des Konrad Laib von 1449 bis 1457 in Wien und Graz.

wie das französische Element verschwindet aus der deutschen Malerei. Soweit diese überhaupt noch nach fremden Sternen sieht, ist es allein der immer heller emporglänzende der Niederlande. Hüten wir uns jedoch, in diesen Satz zu viel hineinzulegen. Die Bemühungen der Forschung, den geistigen Zusammenhang zwischen den verschiedenen Schauplätzen der künstlerischen Bewegung zu erfassen, führen leicht zu mißverständlicher Schätzung und Überschätzung der fremden Einflüsse. Es ist hier die richtige Auffassung so wichtig, daß wir es an dieser Stelle noch einmal sagen: der deutsche Realismus ist nicht eine Folge, sondern eine Parallele des niederländischen; in langsamer Vorbereitung ist er selbständig und an mehreren Orten gleichzeitig entsprungen. Er mußte seiner eigenen Zielstrebigkeit sich schon bewußt sein, bevor er von den Niederländern, deren Überlegenheit natürlich nie bestritten werden darf, mit Nutzen lernen konnte. Was wir in diesem Abschnitt zu betrachten haben, ist im wesentlichen eine spontane Bewegung und wird als solche schon dadurch wahrscheinlich gemacht, daß sie nicht die nächsten Nachbarlandschaften der Niederlande, den Rhein und Westfalen, zum Schauplatz hatte, sondern das südschwäbische Bodenseegebiet.

Konrad Witz (Abb. 439—45). Von ihm haben sich Arbeiten in verhältnismäßig großer Zahl erhalten, auch erfahren wir manches über seinen Lebenslauf. Geboren in Rottweil (etwa im letzten Jahrzehnt vor 1400), wird er erstmals 1418 genannt als in Konstanz ansässig; voraussichtlich hatte ihn, wie manchen andern, das Konzil angezogen. Im dortigen Steuerbuch begegnet er bis 1431. 1434 wurde er in Basel in die Zunft aufgenommen. 1444 vollendete er in Genf im Auftrage des Bischofs ein großes Altarwerk, von dem wir bedeutende Teile noch besitzen. Zwischen Ende 1446 und August 1447 ist er gestorben, mit Hinterlassung eines für einen Maler jener Zeit stattlichen Vermögens an seine in Basel wohnhaft gebliebene Familie. Da sein Vater ihn überlebte, kann er es nicht zu hohen Jahren gebracht haben. — Die Annahme, daß der Vater, Hans Witz, dieselbe Person mit dem in französischen Diensten tätigen Maler Hans von Konstanz sei, hat sich als trügerisch erwiesen. Damit fällt auch die andere, daß Konrads erster Jugendeindruck die burgundisch-niederländische Kunst gewesen sei. Sein Stil ist auf dem heimischen Boden gewachsen. Das ist nicht nur biographisch das Wahrscheinliche, sondern bestimmter durch den stilistischen Vergleich mit andern, an sich unbedeutenden Erzeugnissen der Bodenseekunst zu erweisen. Nach seiner Stellung auf dem Stammbaum der Stilentwicklung ist er also ein Bruder Lukas Mosers; aber allerdings, was in dieser Zeit beschleunigten Umschwunges wesentlich ist, ein jüngerer, und, wie sich zeigen wird, von gänzlich andersartigem Temperament. Erst später, vermutlich schon in Basel, wo er zum zweitenmal in den Dunstkreis eines

großen internationalen Konzils kam, und jedenfalls in Genf, hat er Gelegenheit gehabt, burgundisch-niederländische Kunst in größerem Umfang — unbestimmbar, in welchem — kennenzulernen. Damals stand er schon zu fest in seiner eigenen Form, um sich umzuformen; hinzuzulernen, wenn etwas auf seiner Linie lag, hörte er nicht auf. Alles in allem: Konrad Witz war kein Schüler der Niederländer — einen recht schwerfälligen müßte man ihn dann nennen —, vielmehr eine selbständige Parallelerscheinung zu ihnen *.

Die zwei umfangreichsten erhalten gebliebenen Werke seiner Hand sind: 9 Flügelbilder (von ursprünglich 16) eines sehr großen Altars, dem Thema nach ein Heilspiegelsaltar, jetzt großenteils im Museum in Basel; und die unteren Flügelhälften des großen Petrusaltars (geöffnet 6,20 m breit) für die Makkabäerkapelle in Genf, jetzt im dortigen Museum. Bei beiden Altären muß der Mittelschrein mit Skulpturen ausgestattet gewesen sein. Bemerkenswert ist, daß Witz auch den in allen Teilen gemalten Altar gekannt hat; das Mittelstück eines solchen ist das große Straßburger Bild. Ebenso Mariä Verkündigung im Germanischen Museum in Nürnberg. Reste anderer Altäre in Basel, Berlin und Neapel.

Witzens Name war lange in Vergessenheit geraten. Es ist aber kein bloßer Zufall, daß sich von seinen Werken eine so ungewöhnlich große Reihe erhalten hat. Sie danken es der Kraft des Persönlichen, die ihnen entströmt und auch Zeiten mit ganz anders gerichtetem Geschmack aufmerken machte; noch heute zieht ein Bild von Konrad Witz in jedem Saal die Blicke zuerst auf sich. Zu der wuchtigen Männlichkeit seiner Kunst gehört auch ihre Beschränktheit. Er hat so ziemlich alles, was dem Mittelalter an der Malerei wertvoll war, abfahren lassen; er ist ein Verächter der Schönheit, arm an Handlung, unbedeutend in der Seelenschilderung; allein darum geht es ihm: die körperliche Gegenwart der Dinge mit Macht auf den Beschauer eindringen zu lassen. Wo sind die flaumleichten, stofflos hingehauchten Gestalten der unmittelbar vorangehenden Zeit geblieben? Man sehe die zwei Gewaltigen König Davids (Abb. 441): aus Eisen ist nicht nur ihr Kleid, ihre Glieder scheinen wie mit Blei ausgegossen zu sein; und welche trotzige Genügsamkeit, als den Inhalt einer ganzen Bildtafel nur diese zwei Figuren zu geben und sie nichts weiter bedeuten zu lassen, als physisch zu sein. Man sehe Anna und Joachim an der Goldenen Pforte (Abb. 440): wie unbeholfen stehen sie da, wie unfähig, von ihrem Gefühl bei diesem bewegten Wiedersehen etwas herauszubringen. Man sehe Katharina und Magdalena (Abb. 443): ein Haufen Kleider, ein Gewühl von Falten, die Menschen als solche

* Bemerken wir noch: schon vor Witzens Ankunft in Basel gab es dort eine lebhafte malerische Tätigkeit, deren Verbindungsfäden nach Deutschland führen; Hauptmeister waren ein Hans Tiefental von Schlettstadt und ein Lewelin Rüsch von Tübingen.

uninteressant. Überhaupt: wieviel mehr hatte die ältere Kunst in die Köpfe zu legen verstanden, sei es an Schönheit, sei es an Charakteristik! Bei Witz sind sie das Gleichgültigste im ganzen Bilde; reizlos, zuweilen selbst gemein im Typus, mit hölzernem Mienenspiel und summarisch erledigter Formenangabe. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird durch nichts von dem einen abgelenkt, das für Witz als Menschendarsteller beinahe alles ist: der Empfindung der körperlichen Gegenwart seiner Gestalten — die Charakterschilderung steht in zweiter Linie, die Schönheit ist ihm Vorurteil.

Witz setzt auf jedes Bild entweder nur eine Figur oder eine Gruppe von zweien; die wenigen Fälle, wo es mehr sind, sind in Wahrheit keine Ausnahmen, denn dann sind auf der Tafel immer mehrere Szenen vereinigt. Schon die wenigen Abbildungen, die wir mitteilen können, überzeugen davon, daß er durch die zielbewußte Vereinfachung seiner Kompositionsmethode eine monumentale Wirkung erreicht, wie sie gewiß in der Überlieferung und den Absichten der Tafelmalerei nicht liegt; warum standen ihm nicht italienische Freskowände zur Verfügung! Eine Gestalt wie die des Bartholomäus in Basel (Abb. 442) wurde bis auf Dürer nicht wieder gesehen, ja es ist höchst erstaunlich, wie nahe die durch eine große Strecke der Entwicklung Getrennten sich hier gekommen sind. Vielleicht noch bedeutender, und zwar durch die bloße Ausdrucksgewalt des Umrisses, ist der Auferstandene am See Genezareth (Abb. 445).

Wären die bis hierher beschriebenen Eigenschaften des Witzschen Stils das allein Maßgebende, so läge es nahe, zu sagen: er sei nach seiner innersten Bestimmung mehr Plastiker als Maler gewesen. Das war er nun aber keineswegs, vielmehr ganz Maler, mehr als irgendeiner vor ihm. Er hat den Zusammenhang zwischen Körper und Raum erkannt. Bei ihm hat der Raum alles Abstrakte verloren, auch er wird greifbar, abtastbar, gleichsam selbst ein Körper. Er füllt ihn auch nicht mit einem bunten, unterhaltsamen Vielerlei, wie es sonst die primitiven Realisten regelmäßig tun; es sind bei ihm nur wenige Gegenstände, diesen aber verleiht er höchsten Nachdruck und verwendet sie für den raumgestaltenden Zweck mit klarster Überlegung. Darum gerät bei ihm mit Recht das Beiwerk ebenso stark und schwer wie seine menschlichen Gestalten. Das ärmliche, kahle Gemach, in dem Maria die Verkündigung des Erzengels empfängt, ist gewiß nicht »interessant«. Witz macht es dennoch dazu (Abb. 444). Mit lauter Stimme schärft er die umstürzende Lehre ein: Nicht das Gesehene ist wichtig, vielmehr die Tätigkeit des Sehens ist es, die wir genießen; nicht die sachliche, sondern die optische Bedeutung eines Dinges entscheidet. Im Dienste des Ganzen, wie er es aufgefaßt haben will, werden ihm Nichtse, wie die Strebe unten in der linken Ecke und der Türgriff, ganz wichtig. Oder: welches Aufsehen macht er auf dem Bilde mit Anna und Joachim von

dem Sperrbalken an der Pforte — natürlich nur, um durch seine Schrägstellung die Raumtiefe anzuzeigen. Ein reicheres Architekturbild gibt er auf dem Bilde mit Katharina und Magdalena; doch gar nicht um der Einzelformen willen, sondern um uns die Tiefe des Raumes gleichsam abschreiten zu lassen. Seine perspektivischen Konstruktionen als solche sind mangelhaft; er hätte durch Italiener und selbst durch Niederländer darüber mehr lernen können; aber er war nicht ihr Schüler, seine Methode ist rein empirisch gewonnen. Trotz aller rechnerischen Fehler erzeugt sie eine schlagende Wirkung. Daß Unterbrechung des Zusammenhangs und Überschneidung der in hintereinander liegenden Raumschichten befindlichen Gegenstände ein wirksames malerisches Mittel sei, wußten annähernd schon andere vor ihm; so wie er es verwendet, erscheint es wie neu erfunden. Es genügt, auf das Straßburger Bild zu verweisen: die Überschneidung des Altars durch die Pfeiler, der Pfeiler durch die als feste Scheiben, wie eine Art Kopfputz behandelten Heiligenscheine, am Schluß des Ganzen der Durchblick über die Straße weg auf das Haus der Gegenseite, wo die in der Ferne winzig gewordenen Menschen vor der Auslage eines Bilderladens stehengeblieben sind. Diese Straßenansicht steht im Türrahmen wie ein Bild für sich; dennoch ist sie nicht deswegen da, sondern ihr letzter Zweck ist die Raumerweiterung.

Das ist malerischer Stil! Er schafft überall Verbindungen zwischen den Dingen, wo der plastische Stil umgekehrt sie isoliert. Für lineare Verbindungen hatte schon der alte, flächenhafte Stil gesorgt, oft besser, als Witz es tut. Das Neue, das ihm aufgegangen ist und das sein folgerichtiger und lehrhafter Geist nicht müde wird uns immer wieder vorzuführen, sind die herüber und hinüber wirkenden Verbindungen durch das Licht. Wie er aus diesem Grunde ein Fanatiker der Schlagschatten wurde, so liebt er nicht weniger die Spiegelungen. Die Wasserspiegelung auf dem Christophorusbilde ist wahrlich ein Merkstein in der Geschichte der Malerei; das physische Auge hatte diesen Effekt von jeher gesehen, für das ästhetische ist es eine Entdeckung. Andere Beispiele: auf dem Straßenbilde neben dem Kopfe der hl. Katharina spiegeln sich die vorübergehenden Menschen in einer Pfütze; eine ebensolche auf dem Bilde mit Anna und Joachim am Fuße der kleinen Mauer; auf dem Bilde des Feldherrn spiegelt sich das zum Einlegen der Lanze bestimmte Horn in der blanken Fläche des Brustharnisches; auf Spiegelung beruhen ebendort die scharfen Randlichter an den Beinschienen; von dem Buch, in dem Katharina liest, wird ein Lichtreflex auf die beschattete Seite ihres Gesichts geworfen. Dann die Schlagschatten! Dasselbe Bild zeigt sie in mannigfaltigster Anwendung: scharf und absichtsvoll beim Rade in der Mitte, weich und malerisch auf dem Altar und an der linken Seitenwand, besonders bedeutsam, wie sie von unsichtbar bleibenden Pfeilern

rechts in das Bild hineingeworfen werden und damit uns fühlen lassen, daß mit dem Bildrande die Welt nicht zu Ende, vielmehr die Bildfläche nur ein Ausschnitt aus dem Unbegrenzten sei. Dieselbe Methode auf dem Anna-Joachim-Bilde. Und ganz wichtig als Begleiter des hl. Bartholomäus, dessen Gestalt allein vermöge dieses Hilfsmittels, ohne Hinzuziehung der Linearperspektive, völlig frei im Raum steht.

Von der Darstellung des Binnenraumes und des architektonisch umschlossenen Platzes schritt Witz ruhig fort zum Problem der freien Natur, der Landschaft. Eines der frühesten seiner uns bekannten Bilder ist der Christophorus (Abb. 439), das späteste Petri Fischzug (Abb. 445). Da wir der Landschaftsdarstellung im 15. Jahrhundert einen besonderen Abschnitt zu widmen beabsichtigen, kommen wir auf beide Bilder noch zurück. Eine bestimmte Eigenschaft muß schon hier zur Sprache kommen. Bei allen andern Malern, Deutschen wie Niederländern, sind Figuren und Landschaft separat gesehen; die letzte könnte fehlen, ohne den ersten Abbruch zu tun. So nicht bei Witz. Bei ihm sind beide in eins gedacht. Wurde sonst der Riese Christophorus so gegeben, daß das Wasser ihm nur über die Füße oder wenig höher ging, weil man es nicht über sich gewinnen konnte, die Ganzheit der organischen Erscheinung zu schädigen, so läßt ihn Witz bis nahe an den Leib verschwinden; die Sachlichkeit der Situation geht ihm über alles, der tiefe, treibende Strom und die Not, in die durch ihn der Ferge gerät. — Unter viel komplizierteren Verhältnissen vollzieht sich die Einheit von Landschaft und Figur auf dem Fischzug Petri. Mit diesem Bilde greift der Künstler nicht nur über sich selbst, sondern über sein ganzes Jahrhundert hinaus, es ist in manchem Betracht das erstaunlichste Bild des nordischen Quattrocentos überhaupt: blitzartig, prophetisch enthüllen sich auf einen kurzen Augenblick Probleme, die am Wege der normalen Entwicklung erst in viel späteren Zeiten wieder aufleuchten. Das 15. Jahrhundert kannte sonst nur die komponierte, als Ganzes unmögliche Landschaft. Witz aber gibt ein vollständig getreues Porträt von einem bestimmten Punkte des Genfer Sees, und auf diese feste Gegebenheit hin ist alles übrige eingestellt. Für die perspektivische Wirkung ist von dem bequemsten Hilfsmittel, der in die Tiefe führenden Linienverkürzung, nur beschränkter Gebrauch gemacht, nur in den Architekturen rechts und den auf dem Festlande sich anschließenden Baumreihen; im übrigen macht der Maler die Tiefenabstände allein durch das Kleinerwerden der Dinge anschaulich und — durch die Farbe! Bei den Insassen des Bootes kommen Züge von höchster Unmittelbarkeit der Beobachtung vor, man beachte z. B. die verschiedene Handhabung der Ruder beim Fischer am Hinterteil und bei dem an der Spitze des Bootes. Aber sehr viel mehr als scharfäugige Analyse der Wirklichkeit, eine hochpoetische Synthese ist der über das Wasser schrei-

tende Herr und Meister, unheimlich unirdisch und gewaltig. Ihn genau in dieselbe Achsenlinie mit dem die Fernsicht beherrschenden Montblanc zu stellen, ist ein Einfall, wie ihn nur ein ganz freier und genialer Künstler haben kann. Darüber bemerkt man erst spät einen wirklichkeitswidrigen, altertümlichen Zug: der klaren Erzählung zuliebe scheut sich Witz nicht, die Einheit der Zeit fallen zu lassen und Petrus zweimal zu zeigen: im Boot, wie er erstaunt den Herrn erkennt, und im Wasser angstvoll nach Rettung rufend. — Witz hat sein Bild zehn Jahre nach der Vollendung des Genter Altars gemalt; seine technische und künstlerische Meisterschaft ist zweifellos geringer als die der van Eyck, aber seine Problemstellung ist größer.

Witzens Erscheinen ist keine Improvisation der Kunstgeschichte; auch er wird von der Welle getragen, hat Vorläufer und Mitstrebende. Was ihn über sie hinaushebt, ist seine Willensstärke und die folgerichtige Denkarbeit, mit der er alle in der Entwicklung liegenden Probleme zusammenfaßt.

Dieselben Jahrzehnte, in denen Konrad Witzens Meisterwerke entstanden, die dreißiger und vierziger Jahre, sehen noch an vielen andern Stellen in Oberdeutschland, ohne daß wir einen Zusammenhang nachzuweisen vermöchten, den Realismus zum Durchbruch kommen. Wie mit unsichtbarem Walten ging der neue Geist durch die Zeit. Immer wieder müssen wir uns sagen, daß wir nur spärliche Bruchstücke vor uns haben. Von jedem der in Frage kommenden Künstler ist nur ein Werk erhalten, und jeder scheint für sich allein zu stehen. Wir nennen als Beispiele: von einem mittelrheinischen Künstler um 1440 eine Kreuzigung in Darmstadt und zwei Flügel in Berlin (der einzige, bei dem Kenntnis der Niederländer bestimmt sich kundgibt); von einem schwäbischen um 1450 zwei Flügel in Augsburg, auf einem die Vedute der Stadt Friedberg am Lech mit Alpenhintergrund; von einem bairischen die Kreuzigung aus Benediktbeuren; von einem fränkischen den mit 1447 bezeichneten Barbaraaltar in Breslau; von einem Österreicher (vermutlich Konrad Laib) eine Kreuzigung von 1449 in Wien. Näher eingehen können wir nur auf die 1437 in Ulm gemalten 8 Tafeln (4 aus der Passion Christi, 4 aus dem Marienleben) von einem Altarwerk für Wurzach (nördlich vom Bodensee) *. Mit seinen Landsleuten Moser und Witz hat der Ulmer nichts gemein als die entschlossene und vollständige Absage vom mittelalterlichen Idealismus. Vollends wenn man ihn mit

* Die verlorengegangenen Schnitzbilder des Schreins waren von dem angesehensten Ulmer Bildhauer dieser Zeit Hans Multscher. Die Deutung, daß Multscher auch der Maler gewesen sei, wird durch die Inschrift zwar nahegelegt, ist aber dennoch sehr wahrscheinlich ein Irrtum. Ich habe diese Ansicht schon 1909 vertreten. 1913 wurde sie von C. F. Leonhardt ausführlicher begründet.

Lochner vergleicht, der doch ebenfalls ein Schwabe und nicht notwendig viel älter war, so erscheint er erschreckend brutal. Er teilt mit ihm — und dies unterscheidet ihn wieder sehr von Moser und Witz — die Gleichgültigkeit gegen Landschaft und Architektur. Sie bedeutet aber bei ihm etwas anderes: er ist durch und durch Dramatiker. Er will leidenschaftlich erregte Menschen schildern, davor verschwindet jedes andere Interesse. Die bäurischen Gesichter sind immer aus denselben Elementen zusammengesetzt, aber ihre Mienen und Gesten werden nach der wechselnden Situation scharf individualisiert. Nicht so sehr auf die Überzeugungskraft des körperlichen Scheins kommt es ihm an als auf die der Charaktere, wobei nicht zu leugnen ist, daß er das Gemeine für das Verständlichste hält. Auf dem Bilde der Kreuztragung werden Johannes und Maria von einem Büttel mit einem Faustschlag zurückgetrieben, und eine alte Frau sieht mit breitem Grinsen zu. Die Passionsbilder des vorangehenden Jahrhunderts waren in der Darstellung des Leidens heftig genug gewesen, aber niemals annähernd so roh. Das ist die Kehrseite der demokratisierten Kunst.

Ein dritter Herd des primitiven Realismus stand in Nürnberg. Hier hat sich aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein verhältnismäßig großer Bildervorrat erhalten. Dennoch ist die Entwicklung keineswegs sehr deutlich. Es scheint erst um 1440 gewesen zu sein, daß der nachgerade recht abgestandene Halbidealismus aus der pragischen Wurzel aufgegeben und der Anschluß an die neue Bewegung gefunden wurde. Vom niederländisch-französischen Einfluß sollte mit Vorsicht gesprochen werden; er ist gewiß vorhanden*; allein wir wissen nicht, durch welche und wie viele Vermittlungsinstanzen er hindurchgegangen ist, bevor er in Nürnberg eintraf. Voraussetzung ist »eine gemeinsame Orientierung der Zeit, die über lokale Grenzen weit hinausgreift«. Der Stil des Tuchermeisters (so genannt nach dem von der Familie Tucher gestifteten Altar der Frauenkirche), der überragenden Persönlichkeit in dem neu sich bildenden Kreise, wäre am leichtesten zu verstehen, wenn man in ihm die Durchdringung Altnürnberger Tradition mit einer von Witz und Pseudo-Multscher kommenden Strömung sehen wollte; doch läßt sich das nicht beweisen. Der allgemeine Eindruck ist altertümlich, noch mit starker dekorativer Absicht, reich gemustertem Goldgrund und als oberem Abschluß Maßwerk in Flachschnitzerei. Die einzelnen Gestalten, selbst wo sie Gruppen bilden, wie in der Kreuzigung und Auferstehung, sind isoliert wie aufgeklebte Hochreliefs. Nur auf einem Bilde überrascht, aus dem allgemeinen Tone herausfallend, ein nach einem nicht sehr gut

* Ob er mit dem in den Urkunden genannten Hans Peurl identifiziert werden dürfte, wird eine unentschiedene Frage bleiben, und im Grunde ist sie auch unerheblich.

verstandenen perspektivischen Rezept * konstruierter Einblick in einen Kirchenchor. Auf allen übrigen Bildern wird die räumliche Umgebung, ganz oder nahezu ganz, unterdrückt, um so stärker jedoch die plastische Tiefendimension betont. Die Umrisse sind starr und unbewegt, keine Spur von gotischer Kurvatur. Es sind Gestalten wie von Stein; sie tragen ihren Körper wie eine schwere Last, und schwer ist auch ihr Gemüt, in sich gekehrt, nur im Blick und in den gespannten Mienen ein verhaltenes Feuer; wer sie einmal gesehen hat, vergißt diese sehr persönlichen Schöpfungen nicht wieder. — Alle für den Tucheraltar wesentlichen Eigenschaften kehren wieder auf dem Epitaph des Kanonikus Ehenheim in der Lorenzkirche (Abb. 448). In dem gepreßten Nebeneinander dieser vier Figuren und der Tautologie ihrer, vom Standpunkte der Gotik beurteilt, ganz ungeschickten Haltung liegt etwas eigentümlich Schlagendes, und imponierend darf man es nennen, wie Christus, an die Seite gerückt und einer gegen drei, doch durch die bloße Macht seiner Erscheinung, den andern das Gleichgewicht hält. Eine schwere und reiche Färbung, sehr entgegensetzt den lichten, bunten Idealtönen der älteren Zeit, vollendet den ernsten Eindruck. — Es würde uns zu lange aufhalten, den Nürnberger Bildervorrat aus den vierziger und fünfziger Jahren weiter zu durchmustern. Nur ein Bild aus dem nahegelegenen Kloster Heilsbronn können wir nicht übergehen, weil es einen dem Tuchermeister ebenbürtigen, doch wesentlich anders gestimmten Künstler uns kennen lehrt. In dem hohen Wuchs, der freien und stolzen Haltung dieser Schutzmantelmaria gehen gotische Erinnerungen mit dem neuen Lebensgefühl eine so glückliche Verbindung ein, wie man es hie und da noch bei den Glasmalern, aber nicht mehr unter den bürgerlichen Tafelmalern wiederfindet (Abb. 449).

In der Plastik vollzog sich der parallel laufende Stilwechsel in weniger heftigen Ausschlägen und mit beschränkteren Zielen, als in der Malerei; eine große Menge kleiner Beobachtungen müssen zu seiner Analyse zusammengetragen werden; leider fehlen auch ganz die chronologischen Stützpunkte. Im ganzen läßt sich aber folgendes sagen: Die kindlichen Proportionen, die losen Gelenke, die schaukelnde Haltung und überhaupt die ganze tändelnde Zierlichkeit, durch die die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts charakterisiert waren, sind weg; von 1430 ab stehen die Figuren sehr fest auf ihren Beinen, meist mit ziemlich gleicher Belastung beider, so daß Haltung und Umriß weit einfacher werden; der Wuchs ist kräftig, selbst stämmig; die Hände fest zugreifend; die Köpfe voll im Fleisch und mit dem Seelenausdruck schlichter Men-

* Es geht in letzter Instanz zurück auf den südniederländischen Meister von Flémalle, der überhaupt die Inspirationsquelle der Oberdeutschen ist, nicht Jan van Eyck.

schen; das Gewand aus dicken, harten Stoffen, breitflächig und mit geknickten, nicht fließenden Falten; in allem eine geradsinnige, gesunde Nüchternheit und Achtung vor dem Gegebenen. Der Durchschnitt steht höher als in der Malerei, aber es fehlt, was jene bietet, die Gipfelung in einzelnen überragenden Persönlichkeiten. Zwar glaubt man eine solche in Hans Multscher von Ulm gefunden zu haben. Was wir von ihm gesichert wissen, ist im Grunde nicht viel. 1433 vollendet er den von Konrad Karg gestifteten großen steinernen Altar im Münster; ganz verstümmelt auf uns gekommen, läßt er in seinen Bruchstücken gerade eben die allgemeine, schon völlig auf dem realistischen Boden stehende Stilrichtung, aber nicht die individuelle Physiognomie des Meisters erkennen. Dann haben wir von ihm nur noch * den 1458 von der Stadt Sterzing in Tirol bestellten großen Schnitzaltar (Abb. 276). Ob diese, übrigens vortrefflichen Arbeiten eigenhändige oder Werkstattarbeiten sind, bleibt verborgen; doch wird man gestehen müssen, daß zwischen ihnen und dem Kargaltar ein überzeugender Stilzusammenhang nicht besteht. Dagegen gibt es andere Sachen, die den Sterzinger mehr oder minder nahe verwandt sind, z. B. zwei weibliche Heilige in Rottweil, eine Madonna in Landsberg, ein Palmesel aus Wettenhausen (Abb. 301). Sie ohne weiteres auf Multscher abzutaufen, war voreilig; man kann nur sagen, daß in der Mitte des Jahrhunderts es in Ulm eine Stilrichtung gab, die ihren Mittelpunkt mit gewisser Wahrscheinlichkeit in Multschers anscheinend vielbeschäftigter Werkstatt hatte. Andere Kritiker, die vom Kargaltar ausgingen, haben einen erheblich anders aussehenden Multscher rekonstruiert. Der Leser sieht, daß die Forschung sich auf einem recht schwankenden Boden bewegt, und ahnt zugleich, wieviel in Ulm untergegangen sein muß, da es nicht gelingt, von einer durch mehrere Jahrzehnte blühenden Werkstatt sichere Spuren aufzufinden. — Verhältnismäßig am besten zu übersehen ist die Entwicklung in Nürnberg. Den Ausklang der mit den Bauhütten verknüpften gotischen Steinmetzenkunst vernehmen wir aus den in St. Lorenz um 1450—60 nachträglich aufgestellten Pfeilerstatuen. Aber schon seit den zwanziger und dreißiger Jahren füllten sich die Nürnberger Kirchen mit außerhalb des dekorativen Planes je nach Gelegenheit gestifteten Einzelwerken der Plastik, welche aus bürgerlichen Werkstätten hervorgingen, am liebsten Holz oder Ton zum Werkstoff nahmen und die hieran erlernten geschmeidigeren Formen auch auf den Sandstein übertrugen. Wer sich über das Wesen des Stilwechsels an typischen Beispielen orientieren will, betrachte etwa in St. Sebald nacheinander den in den dreißiger Jahren von der Familie Tucher gestifteten tönernen Johannes Ev. (Nordseite des Chorumgangs)

* Von dem Wurzacher Altar von 1437 sind allein die (nicht von ihm gemalten) Flügel erhalten.

und den kurz vor 1442 entstandenen Schlüsselfelderschen Christophorus (neben dem südlichen Portal der Westseite). Zwischen ihnen in der Mitte, im Sinne der Stilabwandlung, steht die »schöne Maria« am ersten Chorpfeiler links (Abb. 271). Sie führt diesen ihr vom Volksmunde gegebenen Namen mit Recht. Das die auch durch die Feinheit der Holzbearbeitung hervorragende Figur noch heute umschließende Gehäuse war ursprünglich mit Flügeln geschlossen. Das reiche Gehänge des Gewandes und das groß und fleischig gebildete Kind stehen in der Tradition der Übergangszeit; die feste Haltung der fast stämmig zu nennenden Frau (zu vergleichen mit den Proportionen des Tuchermeisters), der persönliche Zug in der Gesichtsbildung und die feinbewegten Hände sind Zeichen des neuen Realismus. Völlig gesiegt hat derselbe im St. Christoph: ein hagerer Greis mit faltigem Gesicht, breitem Bart, scharf ausgebildeten Adern und Sehnen, mühsam im Gleichgewicht bleibend unter der merkwürdigen Last, das bauschige Gewand überladen mit den neu in Mode gekommenen Motiven. Die Meister der Madonna und des Christophorus sind keine reinen Autochthonen, sie sind mit dem von Klaus Slüter ausgelösten großen westlichen Strome unfraglich in Berührung gekommen. Ein Rätsel aber bleibt das sehr bedeutende Steinrelief in der Ägidienkirche von 1446 mit der Grablegung Christi in mehr als lebensgroßen Figuren. Die kühne Asymmetrie der Komposition schildert den dramatischen Moment mit fremdartig großartiger Wirkung*. Leider lag die Ausführung in den Händen eines mittelmäßigen Künstlers, dem man die Erfindung nicht zutrauen kann.

Oberdeutschland unter dem Übergewicht der Niederländer.

Auf die starken, selbstgewissen, naiv wagemutigen Talente der vorigen Epoche folgte um 1450 eine bedächtigere, leider auch mattere Generation. Jene hatten keine festen Lehren ausgebildet, keine geordneten Schulen hinterlassen. Als das erste Ungestüm verflogen war, fühlte man sich den aufgeworfenen Problemen gegenüber künstlerisch wie handwerklich unsicher. Man wußte, daß die Niederlande über eine größere Erfahrung geboten. Mit der Zeit war das dort im neuen Geist Geschaffene zu einer übersichtlichen, zum Studium auffordernden Masse angewachsen. Nicht als ob nicht schon die vorige Generation den Niederlanden manches verdankt hätte; doch waren es Anregungen von ungefähr gewesen, die mehr ein nahverwandtes Streben bekräftigten, als daß sie dasselbe erst hervorgerufen hätten. Jetzt wollte man dort systematisch und gründlich

* Es liegt der seltene Fall einer wirklichen Grablegung vor, d. h. Versenkung des Leichnams ins offene Grab. Was sonst so genannt wird, ist eine Kombination der »Beklagung« mit dem alten Thema des »heiligen Grabes«.

in die Schule gehen. Überdies war den Deutschen der Reichtum der flandrischen Städte, die Pracht des burgundischen Hofes zu Kopfe gestiegen. Neben ehrlichem Vervollkommnungstrieb kam auch die Mode ins Spiel, und wo Fragen des Geschmacks aufgeworfen werden, bewahrt sich der deutsche Bürger selten seine Selbständigkeit *. Wir werden unter den blutsverwandten Niederrheinländern und Westfalen mehrere finden, die ohne Einbuße an Persönlichkeit in den flandrisch-holländischen Strom eintauchten. Die Lernbeflissenen aus Oberdeutschland, unter denen leider die starken Talente fehlten, kamen über die Aneignung von Äußerlichkeiten nicht weit hinaus. Bezeichnenderweise gingen sie an Jan van Eycks hoher Augenkultur alle vorbei; dieselbe war zu fein und gemütlich zu kühl, als daß sie der an die bürgerliche Mitte sich wendenden deutschen Malerei etwas hätte bieten können; die gesuchtesten, weil verständlicheren Vorbilder waren Rogier van der Weiden, dessen ausdrucksstarke Pathetik die Brücke vom Mittelalter nicht ganz abgebrochen hatte, und Dirck Bouts, dessen mit einigen Tropfen von Philistrosität versetzte Innigkeit und Gründlichkeit die Deutschen besonders anheimelte. Berühmt gewordene Figurentypen, Stellungen, Gesten wurden um so unbedenklicher übernommen, da die Niederländer untereinander nicht anders verfuhren. Nach modernem Begriff vom geistigen Eigentum darf hierüber nicht geurteilt werden; es waren gleichsam Zitate, die ein Gemeingut bildeten und bei denen es nur darauf ankam, sie richtig anzuwenden. Wichtiger und bedenklicher war, daß der durch die Niederländerschüler verbreitete Naturalismus nur zu leicht wieder etwas Konventionelles annahm. Man beachte, wie scharf sich nach Generationen die stilistischen Prägungen absetzen. Auf die weiche, ätherische Eleganz der Übergangszeit, die starre Erdenschwere des primitiven Naturalismus folgten jetzt hagere, spitzknochige Körperformen, gespannte, sorgenvolle Gesichter, gespreizte und gezierte, tänzerhafte und hampelmännische Bewegungen. Als Lehrzeit betrachtet ist auch diese Phase nicht unfruchtbar gewesen. Genaueres Eingehen auf die einzelnen Maler wird nicht nötig sein. Die wichtigsten waren: Caspar Isenmann in Colmar, von dem sich ein 1462—65 für die Martinskirche gemalter Altar erhalten hat, ein Alterswerk, da er seit 1436 in Colmar nachzuweisen ist; in Ulm der namenlose Werkstattsgenosse Hans Multschers, der für ihn 1457 die Flügel eines großen Altars für Sterzing in Tirol malte, der selbständigste und anziehendste aus der ganzen Gruppe; ebenfalls in Ulm Hans Schühlin, mit dem vorgenannten in keinem Traditionszusammenhang, nachweisbar 1469—1505; in Nörd-

* Import niederländischer Bilder scheint nicht oft vorgekommen zu sein. In Augsburg wurde einmal eine flandrische Tafel um 200 fl. erworben, einen Preis, den einheimische Maler wohl selten erreicht haben.

lingen der strebsame, schwachbegabte Friedrich Herlin *, von dem zahlreiche Werke erhalten sind mit Daten von 1459 bis 1488; in Nürnberg Hans Pleydenwurff. Dieser letztgenannte war das einzige Talent von Bedeutung in der ganzen Generation, weshalb wir einiges mehr über ihn sagen müssen. Sein einziges datiertes Werk ist ein Altar (Fragment) in Breslau von 1462. Noch im ersten Drittel des Jahrhunderts hatte die Nürnberger Malerei — nicht gerade unter der Herrschaft der böhmischen gestanden, das wäre zuviel gesagt, aber doch die wichtigsten Anregungen bei ihr gesucht. Von der Mitte ab ändert sich das Verhältnis: Nürnberger Bilder werden die gesuchtesten auf dem östlichen Kunstmarkt. Hans Pleydenwurff aber hatte seine Ausbildung, und zwar lange und gründlich, im Westen empfangen, etwa in den nördlichen Niederlanden oder mindestens am Niederrhein. Erinnerungen an Rogier und Bouts sind ihm so geläufig, daß sie in jedem Augenblick sich ungerufen einstellen. Von dem Tuchermeister und seinem Kreise führen zu ihm keine Zwischenglieder. Aber gewisse allgemeine unveränderliche Eigenschaften des Nürnberger Ortsgenius treten bei ihm zuerst mit Bestimmtheit hervor: ruhige Sachlichkeit, helläugiges Aufmerken, Verständigkeit, Ordnungssinn; hingegen kein Überschwang von Gefühl und Phantasie. Der Kalvarienberg der Münchner Pinakothek (Abb. 453) ist unter den im 15. Jahrhundert überaus zahlreichen Behandlungen dieses Vorwurfs, ohne originell zu sein, ungefähr die beste. Das Mittelalter hatte die Szene symbolisch genommen: in ursprünglich nur drei Figuren; neben dem Kreuz entweder die Ekklesia und Synagoge oder Maria und Johannes. Eine Erweiterung trat ein durch Aufnahme des gläubigen Hauptmanns und der zweifelnden Juden. Vom Ende des 13. Jahrhunderts ab wird die Szene immer figurenreicher und verschwinden die symbolischen Beziehungen. Man will einfach wissen und sich handgreiflich klarmachen, wie es auf Golgatha ganz wirklich ausgesehen habe. Ein großes Getümmel müsse dort gewesen sein. Um Maria scharen sich viele Freundinnen, um den Hauptmann eine Menge von Kriegsknechten; Pferdegetrappel, Geschrei; die Schächer werden wichtig, das Pathos des reumütigen, das Toben des verdammten. An die Einmischung burlesker Züge in die Passionsszenen war man durch die Bühne gewöhnt, aber bis in die Kreuzigung hinein ging man damit nicht. Es zu tun war dem Münchener Gabriel Mäleßkircher (nachweisbar seit 1453) vorbehalten, einem zweifellos begabten Manne, der mit seinem trotzigen Widerspruch gegen die kultivierten Nacheiferer der Fremde ins übermäßig Groteske verfiel und vermutlich damit auch Beifall gefunden hat. Die Tegernseer Kreuzigung (Abb. 452) ist von 1474. Um dieselbe Zeit arbeitete in Salzburg Rueland Frueauf in einem altertümlich und bodenständig

* Begabter der unbekannte Geselle, der am Bopfinger Altar mitgearbeitet hat.

aussehenden Stil, wennschon er mit den Gemeingut gewordenen niederländischen Erwerbungen nicht unbekannt war (Abb. 461).

Alles in allem würde das dritte Quartal des 14. Jahrhunderts etwas ärmlich aussehen, wenn die Tafelmalerei alles wäre, was die Zeit zu bieten hatte. Es gibt aber noch zwei andere Gattungen, die junge Kunst des Kupferstichs und die nach Verjüngung strebende alte der Glasmalerei, die beide höhere und vor allem auch selbständigere Leistungen aufzuweisen haben.

Die Glasmalerei und der Kupferstich belehren uns darüber, daß niederländische Vorbilder unmittelbar nur von den Tafelmalern aufgesucht worden sind und zunächst wohl am meisten wegen der neuen, glänzenden Technik, woraus dann freilich weitergehende Folgen sich ergaben. Wenn auch die Bildhauerkunst Oberdeutschlands mit der niederländischen in Berührung kam, so gründete sich das fast auf eine einzige Person*, den Einwanderer Niklaus von Leiden, der 1462 in Trier, 1463 in Straßburg auftauchte, später in Konstanz, zuletzt in Wien tätig war. Er war ein Künstler von hohen Gaben und sehr bestimmtem Wollen; wo er erschien, gingen starke Anregungen von ihm aus. Was er aus seiner Heimat als Mitgift mitbrachte, ist nicht bestimmbar, da sich von nordniederländischer Bildhauerkunst fast nichts erhalten hat. Wäre nicht durch seinen Namen die niederländische Herkunft beglaubigt, so würde man aus seiner Kunstweise heraus wohl nie den Argwohn gewonnen haben, daß er kein Deutscher sei. In Trier hat er die Grabfigur des Erzbischofs Jakob von Sierck gearbeitet. Aus dem Straßburger Aufenthalt, so kurz er war, haben sich drei Werke erhalten: das Votivrelief des Domherrn Konrad von Busang im Münster von 1464, zwei Büsten aus dem im 18. Jahrhundert abgetragenen alten Rathaus und das überlebensgroße Steinkruzifix bei der Spitalkirche in Baden-Baden, bezeichnet mit dem vollen Namen und der Jahreszahl 1467 (Abb. 290). In allen diesen Werken waltet ein so sicheres, unbefangenes und starkes Lebensgefühl, wie es der noch immer durch Kompromisse sich hindurchtastende deutsche Naturalismus bis dahin nicht erreicht hatte, dazu eine unerhörte Meisterschaft der Meißelführung. Bei der Grabfigur ist das beherrschende Thema die Draperie; in derselben sind die ornamentalen Belange zum Schweigen gekommen, der ganze prachtvolle Aufbau von Höhen und Tiefen, von Lichtern und Schatten ist so angelegt, wie er in der Wirklichkeit möglich wäre. Auf dem Straßburger Relief sind sich die Halb-

* Eine merkwürdige Enklave bildet das halbe Dutzend von Altären in und um Schwäbisch-Hall aus den 60er und 70er Jahren, ganz niederländisch in der Komposition, aber schwäbisch in der Einzelform. Ihr künstlerischer Wert ist mittleren Ranges, und weiteren Einfluß haben sie nicht geübt.

figuren der Madonna und des Stifters, verbunden durch das mit zutraulicher Bewegung von der Mutter zum fremden Manne hinübergreifende Christkind, gegenübergestellt; in der mittelalterlichen, in Deutschland bis dahin immer respektierten Symbolik hatte es gelegen, den Stifter in viel kleinerem Maßstab zu geben; der niederländische Realismus * vertrug keinen Unterschied, die Madonna hat auch in dem Sinne sich zum Stifter herabgelassen, daß sie in ihrer körperlichen Bildung vor ihm keinen Vorzug hat, das Bild des Stifters aber ist in diesem Falle unbedingt Porträt nach dem Leben, da er nachweislich erst 7 Jahre später starb. Ganz modellmäßig individualisiert sind auch die anscheinend einen Propheten und eine Sibylle darstellenden Büsten vom Rathaus, wo sie das Feld über einer Tür dekoriert haben mögen (ähnliches findet sich oft); weshalb es kein Wunder ist, daß in späterer Zeit die Volkssage in diesen Charakterstudien den wilden Grafen von Lichtenberg und seine Buhle, das schöne Bärbel, erkennen wollte. Für die Zeitgenossen muß die Lebenswahrheit in der Darstellung der Fleischteile erstaunlich gewesen sein. Dasselbe gilt vom Baden-Badener Kruzifix. Aber gewiß ist es mehr, sehr viel mehr als bloß ein überzeugender Akt! Man erkennt, wie hier der Naturalismus ganz neue Mittel gefunden hat, das Bild des Leidens ins Seelische so zu vertiefen, daß die Glaubensformel »ganz Mensch und ganz Gott« sichtbare Wahrheit geworden ist. Nicht das eigene Leiden, die zu tragende Sündenlast der Welt hat dies Antlitz so gramvoll gemacht. Wieviel Adel und Gewalt in der einfachen geraden Linie liegen kann, wird hier zuerst offenbar. Die alten Gegensätze des Schwebens und des Hängens sind vollkommen aufgewogen. Wir würden aber die große Stille in dem »Es ist vollbracht« nicht so empfinden, käme nicht von außen ein Windstoß und triebe die Enden des Lendentuchs flatternd auseinander. Der Körper ist leidvoll mager ohne Häßlichkeit, nach keinem Schema gebildet, ganz ursprünglich gesehen. Für ornamentale und symbolische Durchbildung des Kreuzes ist in diesem Stil kein Platz mehr, es ist ein schlichtes, rauhes Zimmerwerk. Mit dem Badener Kruzifixus bricht für die ganze Gattung eine neue Epoche an. — Aus der in das Jahr seiner Entstehung fallenden Korrespondenz zwischen dem Rat von Straßburg und dem von Konstanz erfährt man, daß Niklaus von Leiden in den vorangehenden Jahren für den Dom von Konstanz umfängliche Schnitzwerke geleitet hat. Das dort genannte Altarwerk ist verschwunden, das Chorgestühl und die Türflügel bestehen noch. Gleichen Charakters, nach der davon allein erhalten gebliebenen Wangenbüste zu urteilen, war das 1463 in Auftrag gegebene des Dominikanerklosters St. Peter. Ohne die urkundlichen Nachweise würde man in diesen Arbeiten, die freilich von Holz sind, den Meister

* Vgl. Jan van Eycks Madonnen mit dem Kanzler Rollin und dem Kanonikus v. d. Pala.

der Steinbildwerke in Straßburg und Baden nie erraten haben. Die Ausführung hat zahlreiche Hände in Anspruch genommen. Von Niklaus stammt der Entwurf des Ganzen; wieviel er für die Einzelheiten durch Visierung und Modell vorgearbeitet habe, entzieht sich unserer Einsicht, und noch fraglicher ist, was und ob überhaupt etwas von seiner eigenen Hand herrührt. Reste eines dritten Konstanzer Gestühls besitzt die Altertümersammlung in Stuttgart (Abb. 293). Chorgestühle mit so reichem Bildwerk hatte man bis dahin in Süddeutschland noch nicht gesehen *, sie wurden das unmittelbare Vorbild des wenig später begonnenen Gestühls von Ulm. — Der lange Aufenthalt des Leideners in Österreich kann nicht ohne Einfluß auf die dortige Kunst gewesen sein. Zusammenfassend ins klare gestellt ist er noch nicht, und es dürfte auch schwer sein, dies zu erreichen. Deutlicher treten seine Spuren in Oberdeutschland uns entgegen, am meisten in den Kruzifixen und in der Entwicklung der Chorstühle.

Es waren die 60er Jahre, in denen man am Ulmer Münster mit der inneren Ausstattung des Chors begann. Ihre Leitung hatte Jörg Syrlin. Der Hochaltar fiel als ein Opfer des Bildersturms im 16. Jahrhundert. Erhalten hat sich das weltberühmt gewordene Stuhlwerk. Es zieht sich an der im übrigen kahlen Nord- und Südwand des Chores hin, wie üblich in zwei Sitzreihen übereinander, im ganzen 86 Sitze, dazu der dreisitzige Zelebrantenstuhl am westlichen Eingang (Abb. 198, 296ff.). Man fragt sich: Was bedeutete diese große Zahl praktisch? Das Ulmer Münster war eine bloße Pfarrkirche. Auch wenn eine größere Zahl von Geistlichen an ihr angestellt war und angenommen, daß bei gewissen Gelegenheiten vornehme Laien mit im Chor saßen, so ging die monumentale Absicht über das wirkliche Bedürfnis hinaus. In der kurzen Zeit von sechs Jahren (Inschr. 1469—75) ausgeführt, muß das Werk eine ganze Schar von Künstlern, wenn auch unter einheitlicher Leitung, beschäftigt haben. Es zerfällt in Tischlerarbeit und Bildhauerarbeit. Was war nun Syrlins eigenste Leistung? Die Urkunden geben ihm die Handwerksbezeichnung Schreiner. Schreiner war sein Vater gewesen und wurde sein Sohn. Ein Betpult von 1458 und ein schöner Schrank von 1465, beide mit seiner Signatur versehen, sind reine Schreinerarbeiten, ohne Bildschmuck. Sein Ruhm als Bildhauer, heute schier unantastbar, beginnt erst im 19. Jahrhundert. Uns scheint hier derselbe Fall vorzuliegen wie bei Erwin von Straßburg, dem auf seine Grabschrift hin das ganze Münster, ohne Unterscheidung der Teile, zugeschrieben wurde. Schreiner und Bildhauer gehören, wenn auch nicht immer, verschiedenen Zünften an und genossen eine durchaus verschiedene

* Wie bescheiden im Figürlichen ist das Gestühl im Ostchor des Augsburger Doms von 1430.

Ausbildung, wie wir ja schon wissen, daß sie an den Altarwerken gesondert arbeiteten. Es wäre nun gewiß nicht unmöglich, daß der Schreiner Jörg Syrlin kraft besonderer Begabung auch Bilder zu schnitzen vermocht habe. Allein auch diese, lediglich in der Luft schwebende Annahme könnte zu keinem positiven Ergebnis führen. Denn an den Bildwerken des Ulmer Münsters sind mindestens drei Stilarten zu unterscheiden. Welche von ihnen wäre die Syrlins gewesen? Antwort unmöglich. Für ein besonnenes Urteil sollte es doch kein zu schwerer Entschluß sein, den Namen fallen zu lassen, da an dem Wert des Werkes dadurch nichts geändert wird. Was ist nun dieser Wert? Er liegt allem voran in dem großartig reichen und klaren Rhythmus des Aufbaus, also einem Element, das mit der Begabung zum Bildschnitzen nichts zu schaffen hat. Mehr als irgendein Chorgestühl Deutschlands reicht das Ulmer in die Sphäre der architektonischen Schönheit. Diesem Rhythmus ist das Bildwerk untergeordnet. Der Inhalt ist zyklisch, nach einem dem Mittelalter längst bekannten Gedankengange — demselben, dem nachmals Michelangelo an der Decke der Sixtina gefolgt ist. Die Entwicklung der Heilserkenntnis, dargestellt durch ihre historischen Repräsentanten. Zunächst eine große Hauptabteilung: links Männer, rechts Frauen. Dann eine dreifache Abstufung nach der Höhe: zuunterst, als Büsten auf den Stuhlwangen, weise Männer und Frauen des Altertums, Pythagoras, Cicero, Seneca usw. und die sieben Sibyllen; an der hohen Rückwand Propheten und Prophetinnen des Alten Testaments; in der obersten Reihe Apostel und Märtyrer. Von jeher haben besonders die Büsten der Stuhlwangen die Aufmerksamkeit gefesselt; es sind synthetische Charakterköpfe von wundervoller Einfachheit und Schlagkraft. Mit der Formenfeinheit des Leidenschen Naturalismus kann der deutsche Eichenholzschnitzer nicht wetteifern, aber als Menschenschöpfer ist er ihm überlegen. Von nun ab durften an keinem Chorgestühl, auch viel einfacheren, Büsten fehlen. Manche gute Sachen dieser Art sind in der Werkstatt des jüngeren Syrlin bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts gefertigt worden. Das Bedeutendste, was dieser Wetteifer hervorgerufen hat, sind die Büsten des (im übrigen zerstörten) Weingartner Gestühls von 1487 (Abb. 294). In ihnen setzt sich die Konstanzer Tradition fort. Als ihr Urheber ist der rühmlich genannte, aber durch keine ganz gesicherten Werke vertretene Meister Heinrich Yselin zu vermuten. Jörg Syrlin lebte bis 1491. Seine Werkstatt blieb viel beschäftigt, hatte aber nicht mehr Gelegenheit, etwas ähnlich Großes zu schaffen. Auch Steinmetzen wurden in ihr beschäftigt. Von 1482 ist der »Fischkasten« genannte Brunnen vor dem Ulmer Rathaus. Seine Ritterfiguren zeigen gegenüber dem Chorgestühl eine rasch eingetretene Änderung des Geschmacks, eine gespreizte und geschraubte Zierlichkeit. Der mit dem

Namen Syrlins gezeichnete Grabstein in der Dorfkirche von Oberstadion ist eine untermittelmäßige Arbeit; kein Zweifel, daß der Name hier nur die renommierte Firma angibt, die, wie man sieht, bei geringerer Zahlung auch geringere Arbeit lieferte. — Alle Versuche, für »Syrlin« noch einige Bildwerke mehr zu gewinnen, muten sich etwas Unmögliches zu.

Wenn wir hier mehr, als es im allgemeinen in der Intention dieses Buches liegt, in kritische Erwägungen eingetreten sind, so meinen wir, daß über den Einzelfall hinaus dabei allerlei zu lernen gewesen ist.

Niederdeutschland.

Die Mitte des 15. Jahrhunderts war für die niederdeutsche Malerei der Wendepunkt. Sie trennte ihr Schicksal von der oberdeutschen. In der Architektur war dies längst eingetreten. Warum nicht auch in der Malerei, haben wir an früherer Stelle zu erklären gesucht. So spielten denn bis 1450 süddeutsche Einwanderer hier die erste Rolle (Hänselin von Straßburg, Stephan Lochner vom Bodensee). Der Sieg des Realismus drängte notwendig auf die niederländische Seite. Von da ab haben auf lange hinaus Nordwestdeutschland und die Niederlande, ohnedies durch Blut, Sprache, Sitte und Verkehr einander natürlich verbunden, ein zusammenhängendes Kunstgebiet gebildet.

Am schärfsten zeichnete sich die veränderte Lage in der Kölner Schule ab. Unnatürlich lange hatte in ihr als ihrer letzten Burg die altertümliche Gesinnung sich gehalten. Nach dem Tode Stephan Lochners (1451) machte ein stürmisches Verlangen nach Erneuerung sich geltend. Dennoch hat der erste bedeutende Vertreter der jungen Generation, der »Meister der Verherrlichung Mariä«, so vollständig mit der altkölnischen Tradition, wie es auf den ersten Blick erscheint, keineswegs gebrochen. Seine festgebauten, hageren Gestalten, seine energische, eckige Faltengebung, seine trockne, scharfe, auf eindrucksvolle Konturen ausgehende Zeichnung setzen sich zu Lochners weichem Linienspiel in bewußten Gegensatz, nicht minder seine dunkle, einheitliche Farbenstimmung zu Lochners blumiger Buntheit. Indessen ist die Anordnung der dicht zusammengeballten Gruppen von einer feierlichen Strenge, welche beweist, daß der niederländische Einfluß auf die Bildauffassung als Ganzes sich noch nicht erstreckt (Abb. 469). — Bereitwilliger schon und verständnisvoller drang der von 1465 ab durch etwa zwei Jahrzehnte in Köln tätige »Meister des Marienlebens« in den Kern des niederländischen Kunstwollens ein, immerhin auch er in den Äußerlichkeiten nicht ohne einige Züge der Familienähnlichkeit mit seinen kölnischen Vorfahren. Bei ihm zuerst weitet sich der Raum, lockert sich die Zusammenordnung; bei allem würdigen Ernst sind seine Heiligenfiguren Menschen und eins mit ihrer irdischen Um-

gebung. »Ein weiter Abstand trennt diese Kunst von der königlichen Pracht des Lochnerschen Dombildes. Gewonnen wurde die Beweglichkeit der Figur. Das dreht und wendet sich nun ganz anders. Zierlich spreizen sich die Beine. Elegant greifen die Hände. Nun wird jedes Greifen individualisiert, wie die Stellung der Füße jedesmal eine andere ist.« Er hat Rogier wie Bouts gekannt, ohne daß ihm viel eigentliche Entlehnungen nachgewiesen werden könnten. Wenn auch die höhere Originalität ihm abgeht, in der Qualität seiner Bilder kommt er guten, immerhin nicht den besten Niederländern gleich. Eine eigentümliche Konzession an alte Ortsgewohnheit ist der Goldgrund, den er sich nicht scheut über eine ganz naturalistisch durchgeführte Landschaft anstatt des blauen Himmels zu setzen. — Je länger die Verbindung mit den Niederlanden andauerte, um so bestimmter haben wir den Eindruck, daß der aus ihr gezogene Gewinn nicht aufwog, was der kölnischen Malerei durch die Loslösung vom übrigen Deutschland verlorenging. Ohne Frage ist in Köln in der Zeit des »Meisters der hl. Sippe«, des »Meisters des Bartholomäusaltars« und des »Meisters von St. Severin«, d. i. am Schluß des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts, mit mehr Glanz und Meisterschaft gemalt worden, diesen Begriff im engsten Sinne genommen, als irgendwo in Oberdeutschland. Aber diese außerordentlich stattlichen, kostbaren und wohlgepflegten Tafeln muten uns vergleichsweise seelisch leer an. Irgendwie muß das Kölner Publikum mitschuldig gewesen sein an dem ungesund überfeinerten Geschmack, der gerade die begabtesten Künstler dieser Zeit dem Manierismus in die Arme trieb. Die Kölner empfanden im Grunde ihrer Seele noch immer altkölnisch-idealistisch, darum wirken bei ihnen die mit Geschick und Eifer angewendeten Kunstmittel des niederländischen Realismus letztlich unwahr. Treffend sagt Ernst Heidrich: In dem Streben nach Größe, das doch von keinerlei Wirklichkeit getragen wird, werden die Mängel des 15. Jahrhunderts fast stärker noch fühlbar als in diesen selbst. Eine gezierte Empfindsamkeit, die alle schlichte Gesundheit verdrängt, und eine raffinierte Überfeinerung bemächtigen sich der im Grunde leblosen, schematischen Formen (Abb. 471). Als die oberdeutsche Malerei auf ihren höchsten Aufschwung sich vorbereitete, lag über der kölnischen eine satte Altersstimmung; in der nächsten Generation schon versank sie hilflos in eine ihr doppelt fremde Kunstweise, den niederländisch-italienischen Eklektizismus.

Die Malerei Wesfalens ist Provinzkunst. Das Verdienst, sic aus der schwächlichen Künstelei der späten Konrad-Schule befreit zu haben, wird dem Johann Koerbecke (Hauptwerk 1457) zugeschrieben. Was er von den Niederländern etwa profitiert hat, bedeutet nicht viel, sein

drastischer, hausbackener Realismus macht einen wesentlich bodenwüchsigen Eindruck. — Der einzige höher begabte Maler in diesem Lande handwerklichen Kunstbetriebes war der Meister von Liesborn. Er hat ohne Frage Dirk Bouts gekannt. Während die Kölner durch diesen von ihrer Weichlichkeit errettet wurden, hat umgekehrt der Westfale bei ihm die Mittel zu einer milderen, vornehmeren Haltung gefunden. Bei dem Meister von Schöppingen, dem Meister der Lippborger Passion u. a. wollen wir uns nicht aufhalten. — In Niedersachsen, wo aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts eine beträchtliche Menge von Malereien sich erhalten hat, mehr oder minder in der Richtung des Konrad von Soest, war die zweite Hälfte eine ziemlich tote Zeit. Am Schluß war Hans Raphon aus Northeim eine stark beschäftigte, durch emsigen Fleiß, kaum durch Talent ausgezeichnete Lokalgröße. Mehr Eigenart und kräftige Natur besaß Hinrik Funkhof in Hamburg, nachweisbar 1475 und 1482. Eine zusammenhängende Schulentwicklung zeigte nur Lübeck. Von Niederländern war auch hier Dirk Bouts am besten bekannt. Um einheimische Namen zu nennen: Herman Rode und Bernt Notke. Der letztere war 1483 in Reval, wo er den Hochaltar der Hl. Geistkirche malte, und 1484 in Schweden (Abb. 472—75).

Nun hätten wir, wenn Vollständigkeit unsere Pflicht wäre, noch von der niederdeutschen Bildhauerkunst — fast allein Holzschnitzkunst — zu sprechen. Was sie interessant macht, läßt sich mit flüchtiger Betrachtung nicht erforschen. So wird es geraten sein, den verfügbaren Raum für anderes zu sparen. Was unter allen Umständen erwähnt werden muß, ist die am Ende des Jahrhunderts der tüchtigen einheimischen Holzschnitzkunst erwachsende gefährliche Konkurrenz durch die Überschwemmung mit den eleganten Erzeugnissen der Antwerpener Altarfabriken. Niederländischen Gemälden begegnen wir seltener, doch sind darunter Stücke von so hohem Range wie die beiden Memlingschen: der Kreuzigungsaltar in der Kapelle der Familie Greveraden beim Dom zu Lübeck und das Jüngste Gericht in der Marienkirche zu Danzig.

Der spätgotische Realismus in der Zeit der Reife.

Zwischen den niederländischen Lehrjahren und dem Beginn der unabwendbar werdenden Auseinandersetzung mit der italienischen Renaissance liegt, ungefähr ein Menschenalter umfassend, eine ausnehmend und musterhaft deutsche Epoche, deutsch im Metall wie im Gepräge. Es mag sein, daß von den Niederländern noch mehr hätte mit Vorteil gelernt werden können; immer hätte es nur auf der Linie der artistischen Zucht gelegen; im innern Leben der Deutschen quoll es von Phantasien

und Gemütsregungen, deren drängender Reichtum in niederländische Form nicht zu fassen war. Für diese Epoche ist es ganz falsch, die deutsche Kunst als zurückgeblieben zu beurteilen: ihr Wille war anders gerichtet und deshalb bedurfte sie anderer Ausdrucksmittel. In der niederländischen Vorstellungswelt waren Licht und Farbe die oberste Kategorie, in der deutschen wurde es mit bewußter Entschiedenheit die Zeichnung. Ja, es gab im deutschen Phantasieleben vieles, was sich, abstrahiert von der Farbe, in bloßer Zeichnung besser ausdrücken ließ. Es war nicht Zufall, vielmehr ein sinnvolles Schicksal, daß ebendamals zwei neue technische Erfindungen, der Kupferstich und der Holzschnitt, den Malern sich anboten. Und im selben Zusammenhang will die am Ende des Jahrhunderts eintretende Hochblüte der Bildhauerkunst betrachtet sein. Gesetzt den Fall, alle deutschen Tafelbilder der Zeit wären vernichtet, und nur Graphik und Plastik hätte sich erhalten — kein Grundzug im Wesen der deutschen Kunst würde uns damit verborgen bleiben; aber was bliebe im gleichen Falle von der niederländischen Kunst übrig? Erst als sie mit über den Holzschnitt und Kupferstich gebot, war die deutsche Malerei imstande, ungehemmt alles zu sagen, was ihr in der Seele lag, worin Künstler und Publikum auf breitester Grundlage einander verstanden. In keinem andern Lande haben die graphischen Künste eine ähnlich bedeutende Stellung in der Gesamtkunst eingenommen. Jede Geschichte der deutschen Malerei im 15. und 16. Jahrhundert ist unvollständig, wenn sie nicht auch vom Holzschnitt und Kupferstich spricht. Nur weil er Maler und Stecher zugleich war, wurde Martin Schongauer der einflußreichste Künstler des Zeitalters.

Wir besitzen von ihm 117 (durch sein Monogramm gesicherte) gestochene Blätter und nur ein einziges unbestrittenes Gemälde. Dieses erweist ihn in voller Herrschaft über Farbe und Pinsel; es war offenbar freiwillig und muß mit dem Tiefsten in seiner Anlage zusammengehangen haben, daß er so viel öfter den Grabstichel als den Pinsel in die Hand nahm: — genau ebenso, was vorauszusagen wichtig ist, wie in der nächsten Generation Albrecht Dürer. Als Maler hat er die oberrheinische Kunstprovinz bis in die Schweiz und an den Bodensee beherrscht, als Stecher war seine Wirkung räumlich unbegrenzt. Wir finden seine Stiche bis nach Franken, Thüringen und dem Niederrhein auf Gemälden benutzt, ja sogar auf spanischen. In Italien wurde er früh bekannt und gepriesen, der erste deutsche Künstler, von dem das gesagt werden kann; der junge Michelangelo hat einen seiner Stiche in Farbe umgesetzt, und Raphael Erinnerungen an ihn in seine große Madrider Kreuztragung verwoben*. — Das Gemälde, auf das wir hindeuteten,

* Der elsässische Humanist Wimpheling ergeht sich also in keiner rhetorischen Übertreibung, wenn er schreibt: »ut ejus depictae tabulae in Italiam, in Hispanias,

ist die große Tafel mit Maria im Rosenhag in der Martinskirche in Colmar. Das Datum 1473 ist auf der Rückseite in einer Weise angebracht, die es zu keinem unbedingt gültigen Zeugnis macht. Träfe es zu, so hätte er das Bild, was angesichts so reifer Meisterschaft sehr merkwürdig wäre, als ganz junger Mann gemalt. Er ist nicht lange vor 1450 in Colmar als Sohn eines kürzlich aus Augsburg eingewanderten Goldschmieds geboren *, Colmar war der Sitz seiner Werkstatt, 1491 ist er im benachbarten Breisach gestorben. Seinen Stil aus elsässischen Vorformen abzuleiten, sind wir nicht in der Lage. Wir kennen aus der Zeit vor ihm nur den Kaspar Isenmann, der 1435 als Bürger von Colmar genannt wird, also der Generation des Konrad Witz angehörte. Ein mit 1465 bezeichnetes Altarwerk zeigt ihn, wie fast alle Oberdeutschen dieser Zeit, als Nachahmer der Niederländer, bäurisch grob, aber energisch und nicht geistlos. Auch Martin Schongauer ist auf der Wanderschaft in die Niederlande gekommen. Schon vorher kann eine persönliche Beziehung zum Meister E. S., vielleicht auch zu Niklaus von Leiden vermutet werden, da sein Bruder Georg, der Goldschmied, eine Tochter des Leideners zur Frau hatte. Die Madonna im Rosenhag läßt nicht im Zweifel, welcher Niederländer es ihm am meisten angetan hatte: der Kopf, die Hände, die Gewandung weisen auf Rogier van der Weyden, von dem wir schon wissen, daß er den Deutschen am höchsten galt. Das Bild als Ganzes hätte indessen ein Niederländer dieser Zeit nicht malen können. Auch von den Zielen, die den Deutschen in der bisherigen Entwicklung des Realismus, besonders aber während des letzten Menschenalters, die wichtigsten gewesen waren, entfernt es sich. Alles ist auf das einfach Große gestellt, ja, es ist monumental, wenn schon mit ganz andern Mitteln, als die monumentale Kunst des Mittelalters sie angewandt hatte. Die von bunten Vögeln bevölkerte Rosenlaube, durchwirkt mit dem Gold des Grundes, ist mit den Augen eines Stillebenmalers überaus genau gesehen und geschmackvoll durchgeführt, aber sie ist nur die Folie, von der die großen Formen der Gestalt sich um so mächtiger abheben. Maria mit dem Kinde allein, ohne Nebenfiguren, als ausreichendes Thema eines großen Kirchenbildes, — auch das ist neu. Bis dahin war es den kleinen Hausaltärchen vorbehalten gewesen. Das Colmarer Bild aber ist reichlich zwei Meter hoch, die Gestalt also überlebensgroß (Abb. 459). Der Aufbau eine Pyramide mit nur leise verschobener Symmetrie. Was dies Bild dennoch reich macht, ist die innere Form mit ihrer in diagonalen Kon-

in Galliam, in Britanniam et alia mundi loca abductae sint«. Zu korrigieren ist Wimpheling nur insofern, als es sich gewiß nicht um gemalte Tafeln, sondern um Stiche gehandelt hat.

* In Augsburg lassen sich Martins Vorfahren in fünf Generationen nachweisen. Seine 4 Brüder waren alle Goldschmiede, wie ursprünglich wohl auch er.

trasten verlaufenden Bewegung. Man muß viele Madonnenbilder durchsehen, auch die statuarischen, um zu würdigen, wie hier Mutter und Kind in eins verschmolzen sind. Raphaels Madonna del Granduca ist weniger klassisch komponiert. Überhaupt, erinnerten uns nicht die spitzen, harten, in der Linie übertrieben ausdrucksvollen Einzelformen daran, daß wir ein Bild des 15. Jahrhunderts, und eine bestimmte, uns so vertraute Sentimentalität in ihm, daß wir ein deutsches Bild vor uns haben, so würde uns beides nicht ohne weiteres einleuchten. Merkwürdig ist auch, daß der Maler das vorgeschriebene Blau des Mantels aufgegeben, vielmehr der ruhigen Farbenerscheinung zuliebe beide rot gehalten hat, nur nach Hell und Dunkel abgestuft. — Es gibt in Colmar wie in auswärtigen Sammlungen eine ziemliche Zahl von Bildern, die den aus Schongauers Stichen bekannten Typen sehr nahe stehen; von der Maria im Rosenhag trennt sie ein weiter Abstand, geistig noch mehr als in den Formalien. Die meisten sind unbedingt Werkstattbilder. Es bleiben drei, bei denen die Eigenhändigkeit diskutierbar ist. Man hat die Wahl, ohne zwingende Beweise für die eine oder die andere beibringen zu können, zwischen den zwei Möglichkeiten, daß Schongauer entweder seinen Stil erheblich verändert habe, und zwar nach dem spezifisch Malerischen hin, oder daß sie von einem besonders begabten jüngeren Genossen herrühren. Der sehr dezimierte elsässische Bildervorrat gestattet keine weiteren Vergleiche.

Eine belangreiche Erweiterung unserer Vorstellung von ihm geben erst seine Stiche. Die hohe Zahl allein der erhalten gebliebenen — sicher sind nicht alle erhalten — bürgt dafür, daß sie für ihn nicht Nebensache waren, daß er vielmehr einen großen Teil seines Arbeitslebens über dem Stechen zugebracht hat. Der Sprung hierher von der Maria im Rosenhag ist nicht so groß, als es auf den ersten Blick scheinen möchte. Schon auf diesem Gemälde war nicht das, was die Niederländer unter Malen verstanden, die Hauptsache. Seit einem halben Jahrhundert hatten die deutschen Künstler sich darum bemüht und es nicht erreicht. Wenn der Deutsche seinem natürlichen Triebe folgt, so ist er vor allem Zeichner, denn er sieht die Welt nicht zuerst als durch Farbe und Licht gestaltet. Sodann liegt ihm im Blut eine unvertilgbare Wertschätzung des Gegenständlichen in der Kunst. Die ganze Malerei des 15. Jahrhunderts, sooft auch etwas anderes gewollt war, gibt von beidem Zeugnis. Wenn Martin Schongauer in solchem Umfange dem Kupferstich sich hingab, so hieß das: er wollte ungehemmt Zeichner sein. Zeichnen ist weniger und ist mehr als Malen. Weniger im Erzeugen von Illusion, mehr im Anregen der Phantasie. Der Zeichner geht nicht darauf aus, die Totalität der Erscheinung gleichmäßig wiederzugeben, vielmehr sichtet und vereinfacht er sie nach seinem subjek-

tiven Bedürfnis. Ist doch schon an sich die Zurückführung der Körperwelt auf die Linie eine ungeheure Abstraktion, die nur dadurch gerechtfertigt werden kann, daß an Ausdruck gewonnen wird, was an Eindruck verlorengeht. Schongauers Parteinahme für den Stich ist die Reaktion eines im letzten Menschenalter zu kurz gekommenen erblich deutschen Empfindens.

Über die Entwicklung der Stecherkunst vor Schongauer und Schongauers Beitrag zu ihrer technischen Vervollkommnung werden wir in einem andern Kapitel sprechen. Hier wollen wir uns nur mit dem künstlerischen Ergebnis beschäftigen. Zunächst zeigt sich, daß der Stich dem Künstler eine Mannigfaltigkeit im Gegenständlichen gestattete, die ihm die durch Tradition und Sitte feststehenden bisherigen Gattungen der Malerei nicht gewährten. Der Maler ist der Diener seines Bestellers, er malt die Gegenstände, die ihm aufgetragen sind; hingegen der Stecher schafft, was ihm einfällt, und wartet auf die Käufer; er paßt sich ihren Wünschen wohl an, aber er weiß auch neue Wünsche zu wecken; er ist gegenüber dem Maler in jeder Hinsicht der Freiere. Nur eine beschränkte Zahl seiner Stiche ist so komponiert, daß man sie kleine Gemälde nennen kann; bei den meisten konzentriert sich das Interesse auf einen Hauptgegenstand, der dann wohl im Eindruck so viel Körpertiefe besitzt, daß der Beschauer ihn als im Raum befindlich fühlen muß, aber was sonst noch im Raum ist, wird uns nur sehr vereinfacht gezeigt oder auch ganz vorenthalten. Auf dem reizenden Blättchen der Maria im *hortus conclusus* (von der symbolischen Bedeutung haben wir bei früherer Gelegenheit gesprochen) sind zwar Mauern und Tor ganz nach der Wirklichkeit, etwa wie in einem Klosterhof, aber ohne alle interessant seinsollende Detaillierung (Abb. 489). Dennoch sind sie für die malerische Erscheinung des Ganzen wesentlich; wie Maria ein wenig aus der Mittelachse herausgerückt ist, wie im kahlen Bäumchen und dem Torturm Nebenakzente auftreten, wie von dem auf der Erde sich ausbreitenden Mantelzipfel rechts über das Knie weg und durch die beiden Köpfe zur Krone des Baumes eine Diagonale sich zieht, das macht die Komposition, so einfach sie sei, doch »malerisch«. Eine im Verhältnis zu den sonstigen Neigungen der Zeit große Sparsamkeit mit Landschaft und Architektur ist überhaupt für Schongauer bezeichnend. Interessiert ihn ausnahmsweise einmal etwas anderes als der Mensch, so macht er daraus ein Bild für sich: die weidenden Hirsche, die Schweinefamilie; sie sind mit mehr als bloß äußerlicher Beobachtungsschärfe, sind mit einer Einfühlung erfaßt, die kein anderer damals aufbringen konnte (Abb. 491). Die alte Liebe des Goldschmiedsohnes zeigt sich in mehreren ornamentalen Vorlagen. Wie regt sich aber auf dem berühmten großen Blatt mit dem Rauchfaß doch zugleich der Maler; das Hauptobjekt zwar mußte er in der für den Be-

nutzer klarsten, der frontalen Ansicht geben, dafür wird ihm die Kette mit ihrem Gleiten und Kriechen fast ein lebendes Wesen. Aus der Musterzeichnung ist ein Stilleben geworden. So hat er auch ein paar Szenen aus dem täglichen Leben gezeichnet — eine Bauernfamilie, die zum Markt reitet, einen Bauern, der seinen Esel zur Mühle treibt, ein paar sich prügelnde Lehrbuben — rein als Lebensmomente, ohne jegliche sonstige Bedeutsamkeit. Das sind aber nur Nebenwerke seiner Malerlaune. Neun Zehntel seines Kupferstichwerks sind religiösen Inhalts. In ihnen blüht ein Gemütsreichtum auf, wie ihn die deutsche Kunst des letzten Menschenalters nicht gekannt hatte. Mit der trockenen, teilnahmlosen Wiedergabe des oberflächlichen Scheins der Dinge, die hier geherrscht hatte, konnte er sich nicht mehr zufrieden geben. Er sucht den Sinn des Lebens tiefer und findet ihn im streitenden Nebeneinander des Schönen und des Häßlichen, die ihm zugleich Symbole des Guten und des Bösen sind. Schönheit ist ihm nicht eine allgemeine Wesenseigenschaft des Lebendigen; sie bleibt ihm ein Vorrecht des Heiligen und sittlich Guten, dem er die Häßlichkeit der anderen, grotesk gesteigert, entgegenhält. Ein Mittleres kennt er nicht. Es ist die Psychologie eines kindlich unschuldigen Sinnes, wie denn überhaupt seine Kunst durch ihre Mischung von Befangenheit und Enthusiasmus etwas ausgesprochen Jugendliches hat. Wenn in seinem Werke die Passion Christi einen so großen Raum einnimmt, so folgt er damit dem religiösen Zuge seiner Zeit; es hängt aber auch mit der moralischen Begründung seines Schönheitsideals zusammen, das eine kontrastierende Folie nötig hat. Zu beachten ist in seinen späteren Blättern die Abklärung: er erreicht in ihnen ein Ebenmaß, eine Wohlbildung und natürliche Anmut, wie sie bis dahin der oberdeutschen Kunst sehr fremd gewesen waren, so daß man in ihm geradezu einen Bahnbrecher auf die nahe bevorstehende Renaissance hat sehen wollen. Das muß freilich sehr *cum grano salis* verstanden werden. Klassisch gerichtet ist seine Idealität nicht. Er ist durchaus Spätgotiker, nur ein feinerer. Nach dem Großen und Starken strebt er nicht, und das Feine bewegt sich bei ihm (wie Wölfflin mit treffender Einschränkung bemerkt) an jener äußersten Grenze, wo es an das gekünstelt Überfeine rührt. Sein Christuskopf ist ausgesprochen unmännlich, allerdings von einer unerreichten Seelenschönheit. Er hat damit, dank der weiten Verbreitung seiner Stiche, noch stärker und ebenso veredelnd auf die Anschauungen der Zeitgenossen eingewirkt, wie für die plastische Fassung Niklaus von Leiden durch das Baden-Badener Kruzifix. Seine Körperbildung ist schmächtig, fleischarm, in den nackten Teilen die Muskeln überscharf, Knie und Knöchel hart herausspringend, die nackten Füße bei auffallend genauer Zeichnung gemein, die Hände übertrieben klein. Man muß es herausfühlen können, daß zwischen diesen langen,

dünnen, wie Spinnenbeine auseinandergehenden, wählig und gierig greifenden Fingern und den kahlen, im Astwerk mit liebevoller Eindringlichkeit gezeichneten Bäumen, wie Schongauer sie liebt, ein genauer Zusammenhang des Stilgefühls vorhanden ist. Eine so heiß um Ausdruck bemühte Kunstweise kann sich von Manierismus nicht frei halten. Wenigstens dem sich objektiv fühlenden Naturalismus muß sie als das erscheinen. Aber ohne diesen Zusatz hätte Schongauer die Herzen seiner Zeitgenossen nicht so gewinnen können.

Die Versuchung des hl. Einsiedlers Antonius (Abb. 492). Die höllischen Plagegeister wollen den heiligen Mann, indem sie ihn hoch in die Luft heben, zur Abschwörung seines Gottes nötigen. Dieses früh berühmt gewordene Blatt — es ist dasjenige, das der junge Michelangelo kopierte — entspricht im Grunde nicht eigentlich Schongauers Naturell (wie W. v. Seidlitz richtig bemerkt). Das Spukhafte, Gruselige, wild Humoristische, das wenig später ein Hieronymus Bosch in die Szene zu legen vermochte, ist nicht ganz herausgekommen; dazu ist Schongauer viel zu naturwissenschaftlich gründlich geworden in seiner Darstellung dieser aus den Fetzen aller Tierreiche zusammengeflickten Scheusäler; und dem Heiligen sieht man kaum die Todesangst an. Woran man sich nicht satt sieht, das ist der ornamentale Geschmack und die stecherische Kunst. — Die Passionsfolge (Abb. 483 ff., 12 Blatt). Mit diesem Werk hat er auf seine Zeitgenossen den tiefsten Eindruck gemacht, sie würde ein unvergängliches Eigentum auch der nachfolgenden Generationen. Eine Veredlung der Passionsdarstellung tat auch sehr not. Die Empfindung des 15. Jahrhunderts war durch die Wirklichkeit einer barbarisch grausamen Justiz stark abgebrüht und durch die geistliche Bühne an ein Überwuchern des Burlesken gewöhnt — Einwirkungen, die auch in die bildende Kunst hinüberspielten. Die triviale Masse der Passionsbilder seit dem Aufkommen des Realismus wirkt trotz der angewendeten starken Mittel stumpf. Schongauer weiß unvergleichlich tiefer und unvergleichlich edler zu erregen. Die äußere Dramatik ist wahrlich stark genug, doch stärker die Erschütterung durch die Sichtbarmachung der Passion der Seele. Erfüllt von der Würde des hohen Historienbildes, geht der Meister mit allem Beiwerk äußerst sparsam um; selbst in einer Szene wie der Auferstehung, wo andere niederländisch Geschulte (auch er war einer) die landschaftliche Stimmung zur Mitwirkung heranziehen, verzichtet er auf sie. Die Zahl der Figuren ist bei ihm nicht groß, und doch ist die Komposition reich, indem eine neue Beweglichkeit der Körper eine Schiebung in die Tiefe und kunstvolle Gruppierung möglich macht, wie sie noch nicht gesehen worden waren. Die Kreuztragung: wesentlich nur drei Figuren; wie fühlen wir doch zugleich die sich stoßende, drängende, nachquellende Menge. Die Nacht am Ölberg

15*

(Abb. 485): obschon auch hier die Figuren die Bildfläche fast erfüllen, kommt uns die Weite und Stille des Gartens sehr wohl zum Bewußtsein; von den schlafenden Jüngern genügt es, eine Gestalt ganz zu zeigen; mit wie echt dramatischer Spannung der Vorklang auf die folgende Szene: in der Ferne Judas mit den Häschern sich heranschleichend, Petrus im unruhigen Schlummer mit dem Griff nach seinem Schwert darauf antwortend. Christus an der Säule: im Grunde wieder nur drei Personen, dennoch hören wir eine ganze Meute ihn umkreisen. Die Grablegung (Abb. 487): wir kennen die Szene aus hundert Exemplaren, plastischen und malerischen, und alle erscheinen gegen Schongauer wie konventionelle Zeremonien gegenüber dem Leben; Maria ist mit schwankenden Knien herangetreten, um noch einmal, bevor er im Grabe verschwindet, den Geliebten zu berühren; Johannes neben ihr ist niedergekniet, stützt sie leicht, mit einer Gebärde von höchster sittlicher und künstlerischer Vornehmheit; und die Leidtragenden auf der andern Seite blicken hinab, ihre Köpfe ein festgeschlossener Halbkreis, von dem die Radien nach unten in die schwarze Tiefe führen. — Ferner hat er in Einzelblättern viermal die Kreuzigung gestochen und in Querfolio die Kreuztragung. Leider ist es uns nicht möglich, das sehr große und figurenreiche Blatt ganz zu reproduzieren; es würde sich dann zeigen, daß es als Komposition die bedeutendste Leistung des späten 15. Jahrhunderts ist. In der Erfindung vollkommen originell. Um die Länge des Zuges anschaulich zu machen, ist ihm die Form einer flachen Kurve gegeben; das Ende hat das Tor von Jerusalem schon verlassen, die Spitze verliert sich im Hohlweg, der zum Golgathahügel hinaufführt. Auf dem Punkte, wo der Weg die Vorderkante des Bildraums berührt, befindet sich Christus (Ausschnitt Abb. 486). Er ist eben unter dem Kreuze zusammengebrochen. Die linke Hand sucht ein Widerlager am Wegrain. Der Kopf sieht — wie auch auf den meisten Szenen der kleinen Passion — zum Bilde hinaus, Aug in Auge auf den Beschauer gerichtet. Raphael hat auf seinem Spasimo sowohl die Kurve in der Anordnung des Zuges als das Motiv des in die Knie sinkenden, mit der Linken sich aufstützenden Heilands übernommen; als geschulter Dramatiker wendet er aber den Kopf der am Wege stehenden Mutter zu; der lyrische Zug, daß die Augen den außer dem Bilde befindlichen Beschauer suchen, bleibt Schongauer eigentümlich und ist auch von Dürer, dessen entsprechende Darstellungen in der großen wie der kleinen Holzschnittpassion der Erinnerungen an Schongauer voll sind, nicht aufgenommen. — Die Flucht nach Ägypten (Abb. 490). Hier ist ausnahmsweise einmal die Landschaft wesentlich. Ein Wald mit nie gesehenen subtropischen Bäumen (wohl nur über einen flandrischen Seehafen kann Schongauer die Vorlagen empfangen haben) bringt eine märchenhafte Stimmung hervor. Die Reisenden sind ohne Nahrung.

Da fliegen Engel herbei, drücken die Zweige einer mit Früchten behangenen Dattelpalme gefällig nieder, Joseph kann sie pflücken. Doch auch der treue Esel hat nach dem Ritt durch die Wüste das Seine gefunden; behaglich beugt er sich zur Distel nieder. Dies Blatt ist vielmals nachgeahmt worden, u. a. von Dürer und von Baldung, und war in der Tat nur nachzuahmen, nicht weiterzubilden; schon Schongauer hat die Poesie der Szene vollständig ausgeschöpft. Wie war sie vor ihm gegeben worden! Keine Palme und keine Himmelsboten; Joseph trägt einen wohlgefüllten Schnappsack auf dem Rücken und saugt an seiner Reiseflasche.

Schongauer hat die deutsche Kunst aus ihrer Befangenheit in einem harten und trockenen, ehrlichen aber platten Realismus gerettet. Näher lag ihm eine andere Gefahr, die eines oberflächlichen Schönheitskultus, wie er in dieser Zeit in den Niederlanden sich ausbreitete. Vor dieser bewahrte ihn der Reichtum seines Gemütes. Zu einem kindlichen Optimismus, wie er am Anfang des Jahrhunderts geherrscht hatte, zurückzukehren, war nicht mehr möglich. Er ist tief davon durchdrungen, daß auch das Häßliche in der Welt ist. Er empfindet stark die Gegensätze: er sieht das Häßliche häßlicher, das Schöne schöner, als sie in der Wirklichkeit sind. Wir sagten in den einleitenden Bemerkungen zum 15. Jahrhundert, es sei, wie nur je eins, eine Zeit der zwei Seelen gewesen; bei keinem hat die andere, »die sich gewaltsam hebt vom Dust zu den Gefilden hoher Ahnen«, ihre Sehnsucht so ergreifend ausgesprochen wie bei ihm.

Schongauer war mit der Personalunion des Malers und Stechers, dies ist wesentlich, keine vereinzelte Erscheinung. Zwei Namenlose, Künstler von Rang auch sie, bilden mit ihm eine Gruppe. Der Meister E. S., sein etwa ein halbes Menschenalter älterer Vorgänger, war gleich ihm am Oberrhein zu Hause, und der Meister des Hausbuchs * kam wahrscheinlich vom Bodensee. Gemälde des ersten sind, obschon mit größter Wahrscheinlichkeit vorauszusetzen, nicht aufgefunden; die des zweiten, mehr als ein halbes Dutzend, gehören seiner Spätzeit an. Aber nicht auf sie gründet sich die Meinung, daß er eine der interessantesten Persönlichkeiten der ganzen Generation sei, sondern

* So genannt nach einer von ihm (und anderen) mit Federzeichnungen geschmückten Handschrift im Besitz des Fürsten von Waldburg auf Schloß Wolfegg. Mit keinem deutschen Künstler hat man sich in jüngster Zeit so viel beschäftigt, die Hypothesen schwirren in unzählbaren Varianten durcheinander. Relativ am besten begründet ist seine Herkunft aus der Konstanzer Kunst. Er war ein Wanderer. Spuren von ihm sind mit mehr oder minder Wahrscheinlichkeit zu finden 1475 am Niederrhein, 1480 in Heidelberg, 1482 in Speier, in den 90er Jahren in Frankfurt und Mainz. Der Höhepunkt seiner Tätigkeit war um 1480—85, doch erstreckte sie sich noch bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts. Auch Vorlagen für die Glasmalerei und den Holzschnitt hat er geliefert.

auf seine Zeichnungen und Stiche (Abb. 493 ff.). Sie erweisen ihn als einen mit Keckheit eigenwilligen Künstler von einer Feinheit der Nerven und einer Schlagfertigkeit des Geistes, wie sie unter den Deutschen nicht oft vorkommen. Von seiner sehr originellen, ganz für sein Temperament zurechtgemachten Technik werden wir erst in dem nächsten Kapitel, wo die Geschichte des Kupferstichs zusammenhängend vorgetragen werden soll, sprechen können. Bezeichnend ist aber auch für ihn, daß er das freie Feld der profanen, sittenbildlichen Stoffe dem gebundenen der religiösen vorzog. Er sah die Welt mit knabenhaftem Frohsinn, zuweilen auch etwas spöttisch an, und sein Künstlerauge war auf der Jagd danach, das Flüchtigste des Augenblicks einzufangen. Glänzend in der Skizze — auch seine Stiche sind meistens nur das —, wird er vergleichsweise langweilig, wo er lange überlegen muß, wie im Gemälde. Auch manchen andern ist es gewiß ähnlich ergangen, nur daß er allein den anmutigen Leichtsinn besaß, im Stadium des aufleuchtenden ersten Gedankens schon abzuschließen. Er hat blitzartig vieles vorausgeahnt, was in der allgemeinen Entwicklung erst viel späteren Zeiten vorbehalten war, dann aber den Weg nicht weiter verfolgt. Die Zahl seiner meist in kleinstem Format gehaltenen Blätter ist beträchtlich, da aber die meisten nur in einem Exemplar erhalten sind, werden sie schon zu ihrer Zeit keine große Verbreitung gefunden haben. Die Zeit war noch nicht reif für eine reine Künstlerkunst. Nicht er, sondern Schongauer hat die Herzen gewonnen und die Folgezeit in seine Bahn gezogen.

Man darf es nicht verallgemeinern, doch für Südwestdeutschland trifft es zu, daß der Kupferstich und sein volkstümlicher Gefährte, der Holzschnitt, schon in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts wichtiger waren als die Tafelmalerei, nicht nur nach heutigem Urteil an künstlerischen Werten reicher, sondern auch sicher von größerer populärer Wirkung. Wie wenig die deutsche Malerei in der Tafelmalerei aufging, zeigt ferner die Glasmalerei, die um dieselbe Zeit eine glänzende Nachblüte erlebte. Nächst Schongauer hat kein Künstler dieser Zeit ein so ausgebreitetes Wirkungsfeld gehabt wie der Glasmaler Hans Wild in Ulm. Von 1471 und 1477 sind die Fenster (Fragmente) in Urach und Tübingen, Stiftungen des herzoglichen Landhofmeisters Hans von Bubenhofen; von 1480 das große Ratsfenster und das Kramerfenster im Ulmer Münster; aus demselben Jahr ein Fenster in der Marienkirche auf dem Nonnberg in Salzburg und noch einmal aus demselben die große (1904 durch Brand zugrunde gegangene) Folge in der Magdalenenkirche in Straßburg. Diese Daten widerlegen die irrige Annahme, daß die Glasmaler Wanderkünstler wie die Wandmaler gewesen wären, was ja auch schon wegen des umständlichen Werkstattapparats und der Menge der Gehilfen schwer

vorstellbar ist; eine große, handels- und gewerbtüchtige Stadt war hier notwendig im Vorsprung; die Daten bezeugen ferner, wie weit der Ruf der Ulmer Werkstatt gedrungen war *. Aus den 80er Jahren stammen ferner die schönen Fenster in Zabern und wohl noch manches andere im Elsaß, ein Fragment im Berner Münster, das Marienfenster im nördlichen Seitenschiff des Augsburger Doms, das Scharfzandtfenster in der Frauenkirche in München, und, besonders großartig, das Volkamerfenster der Nürnberger Lorenzkirche um 1487.

Der Hauptmeister der schwäbischen Tafelmalerei, ja der einzige bemerkenswerte in ihr, war Bartholomäus Zeitblom in Ulm (Abb. 457). Er war kaum oder ein wenig jünger als Schongauer, überlebte ihn aber bis 1518. Die Reihe seiner datierbaren Werke (die in verhältnismäßig großer Zahl sich erhalten haben) beginnt mit 1480. Sein Stil bleibt unveränderlich, der Vorrat seiner Typen ist klein, ihm kam es mehr darauf an, die Unarten der Spätgotik zu beschneiden, als neue Bahnen aufzusuchen. Nach dem rauhen und hitzigen Naturalismus des Pseudo-Multscher und der verknitterten Ängstlichkeit seines Lehrers Schühlin hat er ein Gefühl für Würde und Größe, zum mindesten für Einfachheit und Ernsthaftigkeit. Das Raumproblem interessiert ihn nicht mehr, Landschaft und sonstiges Nebenwerk drängt er zurück, verwickeltere Kompositionsaufgaben meidet er, wo dramatische Schilderung von ihm verlangt wird, erweist er sich als ganz unfähig. Seine Menschen haben etwas Steifes und Verschlossenes; es ist, als ob ihnen nichts mehr angelegen sei, als ihr Gefühl zu verbergen; aber innerlich brennt es bei ihnen, wie ihre bohrenden Blicke verraten. Seine Charaktere sind kaum liebenswürdig, aber lauter und fest, und zu ihnen paßt vortrefflich die energische Schärfe seiner Zeichnung und die ernste Tiefe seiner Färbung. Auffallend frei vom spätgotischen Konventionalismus ist die Vereinfachung seiner Gewandmotive auf wenige Hauptzüge. Fast möchte man Zeitblom um die Menge der von ihm erhalten gebliebenen Werke (sie sind in allen süddeutschen Galerien vertreten) bedauern, weil sie seine Schwäche, die starre Unbeweglichkeit seiner Kunstweise, nur zu deutlich machen. Er verfügt nur über einen einzigen Typus. Aber nicht zu leugnen ist: dieser ist die wahrste, innerlichst empfundene Selbstdarstellung des schwäbischen Stammescharakters, die es gibt.

Franken. In der Zeit, als den deutschen Kunstfreunden Italien sehr vertraut, Deutschland fast unbekannt war, pflegte man den Unterschied

* Ein zweiter Glasmaler von Ruf, von dem sich aber nichts mit Sicherheit mehr nachweisen läßt, war Jakob von Ulm, der nach bewegtem Leben 1441 in Bologna als Mönch starb und den Glasmalern als Schutzpatron galt. 1825 wurde seine Heiligsprechung erwirkt.

zwischen schwäbischer und fränkischer Malerei so zu erläutern, daß man sagte, jene gleiche der umbrischen, diese der florentinischen. Der Vergleich ist, obenhin genommen, nicht übel, wenn er auch von den Franken vor Dürer ungerechtfertigt hohe Erwartungen weckt. Es ist der Geist Nürnbergs, der die fränkische Malerei bestimmt, der Geist klug disponierender, arbeitszäher, ihre Geschäftsehre hochhaltender Handwerker und Kaufleute. Warum Würzburg und Bamberg nicht in Betracht kommen, warum nur Nürnberg eine Malerei von mehr als lokalgeschichtlicher Bedeutung gehabt hat, läßt sich nicht vollständig erklären. Eine zu beachtende Parallele ist es immerhin, daß in dieser Zeit höchster Blüte der bürgerlichen Kultur analog auch in Schwaben die Bürgerstadt Ulm die Bischofsstädte Konstanz und Augsburg hoch überflügelt hat. Im ersten Eindruck scheint es, als sei die Nürnberger Malerei von einem einzigen Manne geprägt worden; dann aber regen sich ernste Zweifel, ob es wirklich eine geistige Herrschaft war und nicht vielmehr eine geschäftstüchtige Zusammenfassung und Verwaltung der Arbeit anderer. Wir sprechen von Michel Wolgemut. Keinen deutschen Künstler des Jahrhunderts können wir von der Jugend bis ins hohe Alter in seiner Tätigkeit annähernd so ununterbrochen verfolgen, und doch will sich kein deutliches Bild von seiner geistigen Physiognomie uns formen. Der Grund liegt nicht etwa innerlich in einer besonders komplizierten Persönlichkeit, sondern äußerlich in dem eigentümlichen Verfahren der Arbeitsteilung und Arbeitsvereinigung in den Kunstwerkstätten jener Zeit. Auf viele Talente als Bedrückung und Freiheitsberaubung wirkend, wurde dieser kollektivistische Betrieb für Wolgemut vielmehr ein Hebel zu Erfolgen, auf die er durch seine natürliche Begabung kein volles Recht hatte. Er war ein klarer Kopf von entwickelter Fassungs- und Anpassungsgabe. In seiner Jugend, als er Pleydenwurff zur Seite stand, war er dessen Alterego, nur dünner; es gibt eine ganze Zahl von Bildern, die zwischen beiden strittig sind. Später hat er selbst von einem so gänzlich anders gearteten Geist, wie Schongauer, Gewinn zu ziehen verstanden. Ein Führer zu neuen Zielen war er nie, seine Stärke war der Instinkt für das Zeitgemäße. Wenn in Schongauers Werkstatt die Gesellen die vom Meister mit verschwenderischer Hand ausgestreuten Ideen vergröbert ausführten, so verstand es Wolgemut, seine hausbackenen, mühsamen Bildkonstruktionen mit dem Blute jüngerer, größerer Talente aufzufrischen. Nicht oft läßt er einem Gehilfen so viel freien Spielraum, wie auf den Passionstafeln des Zwickauer Altars. Für gewöhnlich hielt er die Seinen in strenger Disziplin, und würde man auf den seinen Namen tragenden Bildern noch viel mehr Hände unterscheiden können, es würde nichts daran ändern, daß die Bilder ihr geistiges Gepräge doch von ihm haben. Es sind darunter

langweilige und seelenarme, aber keine technisch nachlässigen; auch die fernen Besteller konnten sich darauf verlassen, daß sie aus der berühmten Nürnberger Werkstatt garantiert solide Ware erhielten. — Der Schreibmeister Neudörffer, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts allerlei Nachrichten über die ältere Nürnberger Kunst aufzeichnete, nennt unter Wolgemuts Werken nur eines namentlich, das er wohl für sein bestes gehalten haben wird, den 1487 von Sebald Peringsdörffer gestifteten großen Altar (jetzt im Germanischen Museum). Diesem Urteil wird man auch heute zustimmen. Der damals in den Fünfzigern stehende Meister scheint hier eine neue Jugend zu erleben, frischer als die erste. Leider zeigt gerade dieses Werk sich durch innere Gegensätze zerklüftet; unzweifelhaft ist eine Mehrheit von Händen daran tätig gewesen, und gerade die anziehendsten Stücke sind wohl in den Allgemeinheiten der Anlage, aber niemals in der Ausführung dem gesicherten Schaffen Wolgemuts einzugliedern. Ob dieser Jüngere sein Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff war — Wolgemut hatte mit Hansens Werkstatt dessen Witwe als Hausfrau übernommen — oder ein anderer, ist nicht zur Entscheidung gebracht. Die Kunstgeschichte kennt Künstler, die noch im Alter einen frischen Trieb angesetzt haben; Wolgemut gehört nicht zu ihnen; die letzten 25 Jahre seines Lebens, das er auf 84 brachte (er starb 1519), zeigen seine Kunst als überständig und in offenem Verfall, obgleich sie noch immer ihre Liebhaber fand. Über die Stufe, die er 1479 im Zwickauer Altar erreichte, ist er aus Eigenem nicht hinausgekommen, und sie war, an Schongauer gemessen, schon damals veraltet. Er war in der Malerei seiner Stadt, alles in allem, mehr ein zurückhaltendes als förderndes Element. Wir erläutern den Stil des genannten Altars durch zwei Tafeln (Abb. 454 und 455). Die Geburt Christi ist zweifellos von andern schon poetischer dargestellt worden. Maria schaut blöde drein und hält das (sichtlich aus dem Rogierschen Inventar entnommene) Kind mit einer mehr ängstlichen als innigen Gebärde; Joseph ist mehr noch ein Schulmeister als ein Zimmermann, mit einem dürftigen Körper von linkischer, stockender Bewegung; die Kerze nicht auslöschen zu lassen, scheint ihm das wichtigste. Und warum empfangen die Hirten die frohe Botschaft mit so grämlichem Gesicht? Ein wesentliches Interesse, doch mit der Sache nicht zusammenhängend, nimmt der Maler an dem höchst eingehend behandelten Hintergrund; die kleinen Figuren auf der Straße sind freilich noch immer zu groß, das hatte schon Konrad Witz besser gekonnt. Auch auf andern Bildern seiner mittleren Zeit sind die Landschaften wichtig und in manchem Betracht das Beste. Sie lassen keinen Zweifel, daß er niederländische Bilder aufmerksam und mit Gewinn betrachtet hat. Die zweite Tafel stellt die heilige Sippe dar. Ein Thema von zunehmender Beliebtheit, getragen von der im 15. Jahrhundert sich aus-

breitenden Verehrung der hl. Anna. Ihre Legende ist eine nüchtern scholastische Theologenerfindung — Anna dreimal vermählt mit Joachim, Kleophas, Palames; von jedem eine Tochter, jede des Namens Maria; und von diesen Jesus mit einer Schar von Vettern, über deren Zahl und Benennung man nie ganz einig wurde. Dem Familiensinn der Nordländer war diese sonst inhaltlose genealogische Illustration lieb, auch gab sie Anlaß zu frei erfundenen Charakterköpfen. Man urteile, wieviel Wolgemut daraus gemacht hat.

Das Mißverhältnis zwischen den offenkundigen Mängeln seiner Kunst und ihrem Ansehen bei den Nürnbergern ist kein Beweis für einen niedrigen Stand der künstlerischen Bildung bei den letzteren. Gerade mit der berufsmäßigen Fertigkeit und Gediegenheit ist es gut bei Wolgemut bestellt, und es bedarf auch heute eines gebildeten Auges, sie zu würdigen. »Wo sein originales Schaffen anzunehmen ist,« sagt Robert Vischer, »da empfängt uns der Saal der Kunst stets rein und blank, wohlgelüftet wie an einem Sonntagmorgen.« Das für uns Mißbehagliche an ihm ist vielmehr seine geistige Beschränktheit. Aber hierin hatte er die Partei der guten Bürger auf seiner Seite. Es schmeichelte sie, in diesem gediegenen, ehrbaren, allenfalls auch sinnigen, allen Extremen abholden Künstler sich selbst wiederzuerkennen; nach Tieferem fragten sie nicht.— In seinen späteren Jahren hat er die Wichtigkeit des Bilddrucks erkannt und dann nicht gezögert, auch dieses einträgliche Feld in Anbau zu nehmen. Wir sprechen davon in späterem Zusammenhang.

Aus den wohlangebauten Gebreiten der deutschen bürgerlichen Kunst ragt als ein steiler und einsamer Gipfel die Gestalt des Tirolers Michael Pacher hervor. Er ist die größte Erscheinung neben Schongauer. Er hegt, obgleich technisch Tafelmaler, eine wirklich monumentale Gesinnung, welche, wie wir wissen, den Deutschen über ihrer naturalistischen Weltbetrachtung überall abhanden gekommen war. Zwar hatte auch Schongauer, wie als Zeichen der Zeit nicht übersehen werden darf, mit einem Anlauf zum Monumentalen begonnen (dem in seiner Weise auch Zeitblom zustrebte), dann aber auf andere Bahnen sich fortziehen lassen. Um 1435 geboren, mithin genauer Zeitgenosse Wolgemuts, ist er seit 1467 als Meister in Bruneck im Pustertal nachzuweisen. Italien lag ihm näher als Deutschland, von dem ihn die Alpen trennten. Aber er verschwand nicht, wie dieser oder jener Hans oder Jakob d'Allamagna, in den italienischen Schulen. Die tiefen Eindrücke, die er von dort empfing, überwuchsen nicht sein mächtiges, urdeutsches Naturell. In den 60er Jahren etwa muß er mehr als eine bloß kurze Bekanntschaft mit den Werken des großen Paduaners Mantegna gemacht haben, auf sie vorbereitet durch die in seinem Heimatlande nie aufgegebene Pflege der

Wandmalerei *. Bemerken wir es im voraus: unter den mannigfaltigen Spielarten italienischer Kunst, die Dürer auf seiner Jugendreise kennenlernte, war es ebenfalls die Mantegnas, bei der er seinen Anker auswarf. Zu beobachten, was Pacher von Mantegna angenommen, was er abgelehnt hat, ist der beste Schlüssel zu seinem Wesen. Die bei dem Paduaner so stark ausgeprägte antikische Komponente übersah er ganz, die Offenbarung, die er empfing und die lebenslänglich der Nerv seiner Kunst blieb, ist die besondere Art, Körper und Raum zusammen zu sehen. Architektur und Landschaft sind ihm nicht Kulissen und Hintergründe der Bühne, auf der die menschlichen Figuren nach einem für sich erfundenen Bildschema aufgestellt werden, sondern die Komposition steht und fällt mit ihrer räumlichen Grundlegung. Der einzige Konrad Witz hatte etwas Ähnliches gewollt (das dann durch die Schulrezepte Rogiers zurückgedrängt wurde), und an ihn erinnert auch die ungeheure körperliche Wucht seiner felsenfesten Gestalten. Die letzte Erinnerung an die flache Reliefschicht ist ausgetilgt. Pacher gruppiert selten zentral; die Mitte bleibt frei und lenkt den Blick weit in die Tiefe, doch so, daß alle Stationen des dahin führenden Weges genau erfaßt und abgemessen werden können. Der perspektivische Horizont liegt tief, wie bei Mantegna, die am vorderen Rande aufgestellten Hauptfiguren ragen hoch in das Bild hinauf, die Architekturlinien der oberen Raumschicht fallen steil ab. Überhaupt ist durch Architektur auf seinen meisten Bildern die Umgebung charakterisiert, doch nicht, weil sie ihn an sich besonders interessiert hätte, sondern weil sie ihm das geeignetste Mittel war, den Raum in feste Linien einzuspannen, den Hohlraum gleichsam als plastische Substanz zu behandeln. Gegenüber diesen großen monumentalen Belangen tritt die physiognomische und mimische Detailschilderung zurück. Auf dem (jetzt Münchener) St. Wolfgangsbilde gibt er den Eindruck starker psychischer Erschütterung allein durch die Körperhaltung im großen. Seine Köpfe sind trocken und hölzern, doch gewiß nie kleinlich, der nackte Körper ist wesentlich plastisch gesehen. — Abb. 462 ff. sind Musterbeispiele Pacherischer Bildform. Von der Auferweckung des Lazarus hatte es ein vom frühern Mittelalter her unverändert gebliebenes, sehr schönes Kompositionsschema gegeben, reliefartig von links nach rechts abzulesen, das nun durch Pachers Tiefenkomposition gesprengt ist; mit einer Selbstherrlichkeit, die nur noch bei Witz ihresgleichen findet; die in der starken Verkürzung klar bleibende Gestalt des Lazarus ist unter den Erfindungen Pachers eine der kühnsten. Auf der Aus-

* Er hat in Padua selbstverständlich auch Donatello kennengelernt. In der Art, wie auf mehreren Bildern des St. Wolfgang-Altars (Auferweckung des Lazarus, Hochzeit zu Kana, Austreibung der Händler) die Zuschauer sich an die Säulen drängen, glaube ich einen Reflex von den Reliefs des Santo zu erkennen.

treibung der Händler ist die ganze Handlung an die Seite geschoben und damit, im Kontrast zu der starren Ruhe der Architekturglieder ein merkwürdig starker Bewegungsausdruck hervorgerufen; man glaubt den Geschlagenen im nächsten Augenblick verschwinden zu sehen; ausgezeichnet gedacht das die Stufen rechts hinaufkletternde Schaf als Verbindung mit den unter die Säulenhalle geflüchteten. Abb. 464 und 465 stammen vom ehemaligen Hochaltar im Dom zu Brixen. Papst Gregor, den Kaiser Trajan aus dem Fegfeuer rettend, ist ein Repräsentationsbild von erstaunlich reichem malerischen Leben. Das andere Bild stellt den hl. Wolfgang dar, wie er vor dem Altar mit geschlossenen Augen auf ein Wunder harrt; der schräg herabschießende Engel ist gewiß etwas anderes als alle schwebenden Engel des Jahrhunderts; der Ausblick durch die offene Tür zeigt Pacher in der von ihm selber gewählten Rolle des Landschafters. — Der Maler von Bruneck hat auch diesseits der Alpen gearbeitet. Der große Hochaltar der Wallfahrtskirche am St. Wolfgangssee im Salzkammergut hat sich erhalten (1481), über einem andern in Salzburg überraschte ihn der Tod (1495). Widerscheine seiner Kunst zeigen sich vorübergehend bis nach München, im übrigen Deutschland kannte man ihn nicht, so daß das von ihm eingeleitete Verhältnis zu Italien ohne Folgen blieb. Seine Konzeption der Renaissance war, wie betont werden muß, unklassisch. Die Richtung seiner eigenen Natur lag auf der barocken Linie der Spätgotik, deren Erstarken am Schluß des Jahrhunderts wir in der Architektur schon beobachtet haben und in der Plastik wiederfinden werden. Die Gegenwirkung der Renaissance wurde für die Malerei eine brennende Frage erst durch Dürer, der 1471 geboren, also 40 Jahre jünger war als Wolgemut und Pacher.

* * *

Während der Malerei, wie wir in den letzten Worten des vorigen Abschnitts andeuteten, durch die Berührung mit Italien um 1500 eine einschneidende Neuorientierung bevorstand, zögerte die Plastik damit länger. Demgemäß werden wir den vorliegenden Abschnitt, der innerlich mit dem vorangehenden gleichläuft, chronologisch etwas weiter ausdehnen, nämlich bis rund 1510. Es war die Zeit, in der die Gattung der aus Schnitzwerk und Malerei gemischten Altäre in breitester Fülle sich entfaltete. In einer Nürnberger Chronik heißt es: »Des jars (1490) untz in das 1491 jar da ward hie gemacht zu Nürmberg 23 altartafel, neu schön geschnitzt, auch vergult.« Eine einzige Ulmer Werkstatt übernahm auf einmal sieben Altäre für das Kloster Zwiefalten, in einem andern Jahre gleichzeitig den großen und reichen Levitenstuhl für Blaubeuren, den Hochaltar für Kloster Ochsenhausen und einen Altar für das Münster in Ulm. Das dichte Nebeneinander der beiden Berufe des Malers und

Bildhauers näherte sie innerlich: der Stil der Maler durchsetzt sich mit plastischen Anschauungen, der Stil der Bildhauer wird malerisch. Das wichtigste Feld für Entwicklung malerischer Absichten des Plastikers ist aber das Gewand. Nachdem es in der Zeit des primitiven Realismus verhältnismäßig ausdrucksarm gewesen war, gewinnt es im letzten Viertel des Jahrhunderts einen erhöhten Eigenwert. Es wird wiederum ein Spiel für das Auge unabhängig von den durch den Körper gegebenen mechanischen Bedingungen. Es ist dieselbe Freiheit, die schon das hohe Mittelalter für seinen Gewandstil in Anspruch genommen hatte, nur wird ihr jetzt ein neues Ziel gesetzt. Nicht mehr auf einen linear empfundenen Rhythmus im Zug der Falten ist es abgesehen, sondern auf ein fleckiges, fahriges Durch- und Gegeneinander der Schattentiefen, Lichtspitzen, Reflexe, auf weiche Übergänge und scharfe Kanten, langhingezogene Grate unterbrochen von eckigen Knicken und breite, formlos zerknitterte Massen. Offenbar hat damit der Gesichtssinn über den Tastsinn das Übergewicht gewonnen. Ja, selbst Assoziationen aus dem Bereiche des Gehörs werden in Bewegung gesetzt; von einem Rauschen, Knistern, Wehen und Schleifen im Gewand zu sprechen, wo wäre das mehr am Platz als in der Spätgotik? Das Eigene in der Bewegungsart der spätgotischen Gewänder ist ihre Unabhängigkeit von den Funktionen des Körpers; sie entsteht in sich selbst, aber sie erstrebt — darin durchaus ähnlich der Raumgliederung der spätgotischen Architektur — keine Richtungsdominanten, sondern nur den Eindruck von Bewegtheit an sich, einer aufbrodelnden, strudelnden, schwappenden Oberfläche auch im Falle ruhiger Haltung der Gestalt, so daß man oft genug »mehr ein Ornament zu sehen glaubt als eine Menschenhülle«. Ja, ein Ornament! Damit sind wir hier, mitten im Realismus, wieder bei den subjektiven Abstraktionen vorgotischer Gewandbildung, bei ältester deutscher Ausdruckskunst angelangt. Es ist das entschiedene Gegenteil der festen und klaren tektonischen Systematik des hochgotischen Gewandstils. Als wir ähnlichen, nur nicht so verwickelt vorgetragenen Erscheinungen im späten Romanismus begegneten (Bd. I, S. 320), sagten wir, sie machten einen b a r o c k e n Eindruck. Dies Wort wird nun in der Spätgotik erst recht an seinem Orte sein. Es ist mit einem zugespitzten Ausdruck gesagt worden: am Anfang der realistischen Kunst steht das Stilleben (Voll); das will sagen, sie beginnt mit Einzelbeobachtungen. Indem diese zusammenhangslos in die gotisch überlieferten gebundenen Flächensysteme und Formen der Malerei und Plastik eingetragen werden, wird die Einheit der Bildwirkung im alten Sinn zerstört. Die Schaffung einer neuen Einheit nun von malerischer Grundlegung führte zum »gotischen Barock«.

Was die barocke Konzeption der Spätgotik für die deutsche Entwicklung bedeutet hat, läßt sich erst im 16. Jahrhundert vollständig

überblicken. Ihr ausgeprägtester und genialster Vertreter in der Plastik des 15. war Veit Stoß. Seine Tätigkeit zerlegt sich, lebensgeschichtlich betrachtet, in zwei Epochen, eine Krakauer und eine Nürnberger. Die Polen haben ihn, ebenso wie Kopernikus, zu einem der Ihren machen wollen, aber mit noch weniger stichhaltigen Gründen. Er war Nürnberger. Erst 1477 siedelte er, schon Familienvater, nach Krakau über, wo es längst eine große deutsche Kolonie gab; Nürnberger Kunst war im Osten hochbegehrt. Stoß fand in der polnischen Königstadt, zuerst bei seinen Landsleuten, später auch beim Hofe, bedeutende Aufträge, wie seine Vaterstadt sie ihm nicht hätte bieten können. Als er 1496, schon ein Fünfziger, in dieselbe zurückkehrte, war es nicht zu seinem Heil. Er konnte sich in die steife Rechtsordnung der Heimat nicht fügen; in einem Verstoß gegen die Wechselordnung sahen die Gerichte Fälschung und verhängten über ihn eine entehrende Strafe — Durchstoßung der Backen mit glühendem Eisen (1503). Stoß hat stets seine Unschuld behauptet. Durch die Dazwischenkunft Kaiser Maximilians, der ihm sein für Innsbruck geplantes Grabdenkmal übertragen wollte, rehabilitiert, blieb doch der weitberühmte Künstler ein gemiedener, verbitterter, streitsüchtiger Bürger. Seine Werkstatt kam in Rückgang, die eindringende Renaissance, der er nur geringe Zugeständnisse machte, schob ihn beiseite, aber seine Kraft war kaum im Sinken. Darin, wie in jeder Hinsicht, ist er das Widerspiel von Wolgemut. Er starb 1533, nach Neudörffer 95jährig, in Wahrheit wohl ein Jahrzehnt jünger. — Von der Nürnberger Plastik der 60er und 70er Jahre haben wir kein genügend festes Bild, um aus ihr seine Jugendentwicklung uns zurechtlegen zu können. Sein jüngster Biograph, der 1914 auf dem Felde der Ehre gefallene Max Loßnitzer, hat ihn an Simon Leinberger anknüpfen wollen. Leider kennen wir diesen nur aus Urkunden, nicht aus beglaubigten Werken. Wäre Leinberger (wie Loßnitzer mit vielem, aber doch nicht zu einem bündigen Schluß führendem Scharfsinn beweisen möchte) der Urheber der großartig barocken Kreuzgruppe in der St. Georgskirche zu Nördlingen (ich halte das Werk für jünger), so wäre Veit Stoß ein Enkelschüler des Niklas von Leiden. Aus Stoßens Krakauer Arbeiten geht nur hervor, daß er oberdeutsche Gemälde der niederländischen Richtung seinem Gedächtnis eingeprägt, auch einige Stiche von Schongauer schon gekannt hat. Mit diesen Anregungen im Kopfe, vom deutschen Kunstleben zwanzig Jahre lang abgeschnitten, unbeengt von bürgerlichen Gewohnheiten, baute er sich in Krakau seine eigene Kunst auf. Hätte man sie in der Heimat gekannt, so wäre durch sie die dortige Entwicklung sehr beschleunigt worden. Aber es war das Geschick der deutschen Kunst, daß ihre beiden stärksten Geister, Stoß und Pacher, territorial am äußersten Rande ihren Platz finden und dadurch fast einflußlos bleiben mußten.

— Der von der deutschen Kolonie gestiftete, 1486 vollendete Marienaltar der Frauenkirche in Krakau geht allein schon durch seine gigantische Größe über alles hinaus, was in Deutschland je unternommen war: der Mittelschrein ist 5,37 m breit, die Flügel 6,95 m hoch, der ganze Altar von der Unterkante der Staffel bis zur Spitze des Gesprenges 13 m. Nicht weniger ungewöhnlich ist es, daß die Malerei keinen Anteil an ihm hat, auch die Flügel sind plastisch ausgeführt. Dargestellt sind die sieben Freuden und Leiden Marias, in der Mitte ihr Tod (Abb. 330). Bis dahin hatten die deutschen Altäre den Mittelschrein mit isolierten Statuen ausgestattet, seltener mit einer einfachen, nach der Ebene angeordneten Gruppe. Der Stoßsche Marientod ist nicht die Übertragung eines Gemäldeschemas, er ist malerisch im Sinn einer tieferen Synthese (wie wir die ganze Plastik etwa des 17. Jahrhunderts malerisch nennen). Nach fünf Vertikalachsen sind die Apostel der vorderen Reihe angeordnet, nur die Mittelachse ist labil behandelt, weil in sie die im Gebet ihr Ende erwartende Maria und der sie stützende Apostel sich zu teilen haben. (In dem für die Malerei herkömmlichen Schema stirbt Maria in ihrem Bett.) In den andern Figuren wirken Symmetrie und Asymmetrie in feinster Abwägung ineinander. Das feste und klare Gefüge der großen Teilungen ruft in der Fernansicht den Eindruck der Ruhe hervor; in der Nähe ist alles wie im Fieber. Die Apostel sind Männer von Eisen, aber rotglühend. Nichts von der äußerlichen Geschäftigkeit um das Totenbett, wie die Maler der niederländischen Richtung sie zeigen, aber tiefe Erschütterung durch Schmerz und Sehnsucht (Sehnsucht, weil zwei Momente vereinigt sind: Tod und Himmelfahrt). Die psychische Bewegung findet ein mächtiges Echo in der formalen der Gewänder; das ist der tiefere Sinn des Sturmes, der über sie hinbraust. Mit unendlicher Kunst ist das Faltengewühl durchgeführt. Alle Einzelheiten sind in scharfer Nahsicht überfein detailliert. Ein in so viele Kleinbeobachtungen zerlegter Kopf, wie ihn Abb. 333 zeigt, war noch nicht dagewesen, noch weniger so durchgebildete Hände. — In der zweiten Hälfte seiner Krakauer Zeit hatte Stoß es am meisten mit Arbeiten in Stein zu tun. Man hat sich das so zu denken, daß gelernte Steinmetzen seine Modelle bossierten und er sie zum Schluß überging; die ausnehmende Lebendigkeit in der Behandlung der Oberfläche hätte kein Geringerer erreichen können. Das große Sandsteinkruzifix in der Marienkirche beweist, daß Stoß mindestens indirekt Kenntnis vom Baden-Badener des Niklas von Leiden gehabt hat; die Steigerung nach dem Herben und Pathetischen gehört ihm selbst. Von einigen urkundlich erwähnten Werken läßt sich die Spur nicht mehr finden. Es folgt eine Reihe von Grabsteinen aus rotem Marmor von Salzburg, der im Osten das geschätzteste Material war: für König Kasimir IV. in Krakau, für Bischof Peter von Buina in Wloclawek,

für Erzbischof Olesnicki in Gnesen. Am letzten Orte arbeitete, wohl durch Stoß herangezogen, Hans Brand aus Passau das prachtvolle (jetzt auseinandergenommene) Ehrengrab für den hl. Adalbert (Abb. 386).

1496 kehrte Stoß nach Nürnberg zurück, als ein wohlhabender Mann, wie man aus den Steuerregistern ersieht. Er hat hier fast nur in Holz gearbeitet, seinem eigentlichen Fach, außerdem Modelle für die Vischersche Gießhütte geliefert (so das Epitaph des königlichen Geheimschreibers Kallimachus, eine Bestellung aus Krakau). Als Steinbildhauer nahm bereits Adam Kraft den ersten Platz ein, die Holzplastik dagegen war durch die gewerbsmäßige Massenproduktion von Altären auf Abwege geraten; die relativ besten Kräfte in ihr wußte sich Wolgemut zu sichern *. Es mag mit den Konflikten zusammenhängen, in die Stoß alsbald geriet, daß seine Werkstatt nicht in Flor kam. Diesem Umstand verdanken wir die verhältnismäßig große Zahl eigenhändiger Arbeiten. Wir nennen nur die wichtigsten. Es war eine Art Ehrenpflicht des Nürnberger Patriziats, den Chor von St. Sebald auszuschmücken. Die Beheim, Stark und Imhof hatten damit begonnen. Für die Tucher arbeitete Stoß einen hl. Andreas (Abb. 334). Für die Volkamer die überlebensgroßen Standbilder eines Schmerzensmannes und seiner trauernden Mutter sowie mehrere Reliefs aus der Passion; ferner ein großes Kruzifix für den Hochaltar. Ein für Schwaz in Tirol aufgetragener, nach dem Preise zu urteilen umfangreicher Altar hat sich nicht erhalten, wohl aber ein hl. Rochus in der Annunziatenkirche in Florenz (Abb. 332), vielleicht eine Bestellung der mit Nürnberg in Handelsverkehr stehenden Familie Torrigiani; nach Vasari ein »*miracolo di legno*«. — (Auch von einem Nürnberger Bildschnitzer die hölzerne vergoldete Reiterstatue über dem Grabe des Colleoni in Bergamo.) — Von etwa 1510 ab werden bei Stoß leichte Einwirkungen der jungen Generation der Frührenaissance bemerkbar, doch eben nur leichte. Ein Beispiel ist der (in neuerer Zeit nach Bamberg geführte) Altar für die Karmeliterkirche von 1520 (Abb. 335). Nur ein Jahr früher war der »englische Gruß« in der Lorenzkirche entstanden: zwei überlebensgroße Gestalten hoch unter der Decke frei schwebend in einem mit kleinen Medaillons, in denen die sieben Freuden Mariä kaum erkennbar dargestellt sind, besetzten Rosenkranz (Abb. 76). In den letzten Jahrhunderten das einzige der Nürnberger Lokaltradition von ihm bekannt gebliebene Werk. Es ist wohl charakteristisch für ihn, doch nicht nach der günstigen Seite. Die echte Volkstümlichkeit und Wärme der spätgotischen Empfindungsweise zeigt es nicht. Sie fehlen ihm überhaupt. Das eigentümlich zornige Feuer, das aus allen seinen Werken spricht, entspringt

* Aus Mißverständnis der Urkunden hat man Wolgemut selbst zum Bildschnitzer machen wollen, was er nie gewesen ist. Die geschnitzten Teile der in seiner Werkstatt erstellten Altäre zeigen nach- und nebeneinander sehr verschiedene Hände.

nicht einem Herzensanteil am dargestellten Gegenstande, sondern seinem habituellen Temperament. Seine Leidenschaftlichkeit setzt sich unmittelbar ins Artistische um. So tief in der Ergründung der Körperform, wie seine Kruzifixe es zeigen, hatte vor ihm noch niemand geschürft. Seine Köpfe sind wunderbar fein modelliert, aber ihr seelischer Gehalt ist meistens arm. Ganz wohl und frei fühlt er sich erst, wo gar kein »Inhalt« zu geben ist, in den bizarr erfundenen, stürmisch bewegten Labyrinthen seiner Gewandlinien. Als Techniker war er ganz virtuos und ungewöhnlich vielseitig: er hat in Holz und Stein gearbeitet (was nicht oft vorkam), für den Bronzeguß Modelle geliefert, gemalt, gestochen (Abb. 331). Jüngere Künstler haben viel von ihm gelernt, eine eigentliche Schule hat er nicht um sich gesammelt. Falsch ist es, vornehmlich die eigenwillige, scharfkantige Persönlichkeit an ihm interessant zu finden. Ihm kommt eine viel allgemeinere geschichtliche Bedeutung zu. Um sie zu verstehen, müssen wir auf die zeitgenössische Architektur hinüberblicken: wir haben in dieser das Erstarken einer »barocken« Komponente wahrgenommen. In den darstellenden Künsten tritt sie erstmals bei Stoß mit energischer Schärfe in die Erscheinung. Wie sich bei ihm ein leidenschaftlicher Naturalismus mit einer durchdringenden Subjektivität verbindet, das ist Barock.

Peter Vischer. In den Gewohnheiten des späten Mittelalters lag es, wie wir an vielen Beispielen schon kennengelernt haben, und es ist wichtig für das Verständnis auch der inneren Entwicklung, daß die Kunst sich vom Vater auf den Sohn, nicht selten weiter noch ins dritte Geschlecht vererbte. Unter den Baumeistern finden wir es zuerst, dann unter den Plastikern, seltener bei den Malern. Technische Erfahrung, Geschäftsbeziehungen, Unternehmerkapital sind bei jenen unentbehrlichere Voraussetzungen des Gedeihens, als bei diesen. Die Rotgußhütte der Familie Vischer in Nürnberg ist annähernd ein Jahrhundert lang, rund gesagt von der Mitte des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, in Tätigkeit gewesen und hat ihren Kundenkreis über einen großen Teil Deutschlands ausgedehnt, von Lübeck bis nach Innsbruck, von Baden-Baden und Aschaffenburg bis nach Posen und Krakau. Die darin liegende Anerkennung galt in erster Linie ihrer technischen Leistungsfähigkeit. Die Frage, wo etwa sonst noch tüchtige Gußhütten gestanden haben könnten, ist ungeklärt. Die reichgeschmückte Tumba Friedrichs des Streitbaren in der Fürstenkapelle des Meißner Doms (um 1430—49), die Grabfigur des Truchsessen Jörg von Waldburg in Waldsee (Abb. 388), nicht weit vom Bodensee, die Weinsberg-Hohenloheschen Standbilder in Kloster Schöntal, eine Anzahl von Grabplatten in Naumburg, Bamberg, Meißen, Krakau sind Beispiele künstlerisch und technisch wertvoller Arbeiten, für welche die Nürnberger Herkunft, wenn auch öfters vermutet, keines-

wegs bewiesen werden kann*. Steinbildhauer können Wanderer sein, Bronzegießer sind meist an die umständlichen Einrichtungen ihrer Werkstatt gebunden, und nur eine Hütte, die sich reichliche und stetige Aufträge zu verschaffen wußte, konnte vorteilhaft bewirtschaftet werden und sich dauernd leistungsfähig halten. Zentralisation liegt also in der Natur der Sache. Kommt noch die Lage an einem Ort mit ausgedehnten Handelsverbindungen hinzu, so entsteht ein Monopol, wie die Vischer es ein Jahrhundert lang besessen haben. Die drei Generationen setzen sich in ihrem Charakter bestimmt gegeneinander ab: in der ersten die geschäftliche Grundlegung, in der zweiten die künstlerische Erhebung, in der dritten die vielseitig ausgebreitete Bildung, die in Verflachung endet. Es ist derselbe Ablauf, nur schärfer herausgearbeitet, wie in den drei Generationen der Syrlin von Ulm. — Von Hermann Vischer gibt es nur ein einziges beglaubigtes Werk, das reiche Taufbecken der Stadtkirche in Wittenberg von 1457; bis zu seinem Tode 1487 hat er selbstverständlich noch anderes geschaffen, und es wäre seltsam, wenn alles verschwunden sein sollte, wiewohl der Erhaltung der Bronzedenkmäler ihr Metallwert immer gefährlich gewesen ist. Unter den gerade in diesen Jahrzehnten sich mehrenden Bronzeplatten in den Domen von Bamberg, Erfurt und Meißen ist eine Anzahl vermutungsweise für ihn in Anspruch genommen worden. Es sind Arbeiten von mittelmäßigem Wert und ohne persönliche Merkmale. Die an sich naheliegende Frage, ob Hermann Vischer vielleicht überhaupt nur Gießer nach Modellen anderer war, kann bei dieser unbestimmten Sachlage nicht einmal versuchsweise aufgerollt werden. Ein 1482 für die Sebalduskirche (außen an der Löffelholzkapelle) gestiftetes großes Kruzifix läßt die Annahme zu, daß es damals in Nürnberg noch eine zweite Gießhütte gegeben hätte, die aber neben der Vischerschen zu keiner dauernden Bedeutung gelangt wäre. — Der Name seines Sohnes Peter Vischer ist einer der wenigen, ganz volkstümlich gewordenen deutschen Künstlernamen, in dieser Hinsicht mit dem Dürers auf gleicher Stufe stehend. Einiges hat dazu sicher sein Selbstbildnis am Sebaldusgrabe beigetragen: wie er dasteht im Schurzfell und mit seinem Werkzeug in der Hand, eine stämmige Figur mit breitgewölbter Brust, klug, fest und frei ins Leben schauend, gar nicht repräsentativ, aber im höchsten Grade Zutrauen erweckend, — wünschen wir nichts mehr, als in ihm den deutschen Mann schlechthin zu sehen, das Symbol der schlichten Tüchtigkeit unseres Volkes. Scheint es, als sei in seinem

* In Norddeutschland, wo die ehernen Taufbecken die Praxis des Rotgusses stets im Gang erhielten und wo 1479 ein so ganz hervorragendes Werk der Gießkunst entstehen konnte wie das Sakramentshäuschen der Marienkirche in Lübeck, wurde merkwürdigerweise an gegossene Grabplatten nie gedacht; die Sitte hatte sich ganz auf die gravierte Platte festgelegt.

menschlichen Charakter keine Falte uns verborgen, so kann man nicht ganz dasselbe von seinem künstlerischen Charakter sagen, obschon sich von den aus seiner Werkstatt hervorgegangenen Arbeiten eine sehr beträchtliche Menge erhalten hat. Drei Ursachen drohen sein Bild zu verunklären: in seiner Jugend, nicht bloß der ersten, sondern bis an die Schwelle der dreißiger Lebensjahre war er Geselle seines Vaters, erst von 1487 ab selbständiger Meister; später wuchsen ihm selbst begabte Söhne als Gehilfen heran, deren Leistung nicht ohne weiteres in ihm, dem Vater und Meister, aufging; endlich hat er es nicht abgewiesen, nach fremden Modellen und Zeichnungen zu gießen, wie es denn überhaupt in der komplizierten Natur einer solchen Werkstatt liegt, daß sie etwas Überpersönliches annimmt *. — Aus Rechnungsvermerken steht fest: für mehrere Bischofsgräber in Bamberg hat der dortige Maler Wolfgang Katzheimer, für das der Herzogin Sophie von Sachsen in Torgau der in Nürnberg ansässige venezianische Maler Jacopo de' Barbari die Vorzeichnungen geliefert, mehrfach leistete ihm Dürer diesen Dienst, und ähnliches kann auch in andern Fällen für möglich gelten. Trotzdem sind überall Anlage und stilistische Haltung gleichartig. Vermutlich bedeuten die gelieferten Visierungen (für die ein auffallend kleiner Preis gezahlt wurde) nichts anderes, als daß mit ihrer Hilfe die Besteller und der ausführende Künstler über gewisse Allgemeinheiten der Darstellung sich einigten. So war es, wie wir meinen, auch bei dem Grabmal Eitelfriedrichs von Hohenzollern († 1512) in Hechingen der Fall. Wenn es hierfür eine Zeichnung von Dürer mit dem Datum 1513 gibt und dennoch dies Hechinger Grabmal die bis auf Kleinigkeiten genaue Wiederholung des älteren Hennebergischen in Römhild ist, so liegt darin kein unlösbares Rätsel, wofern man mit uns annehmen will, Vischer und die Hohenzollern wären in betreff der Wiederholung einig gewesen, und es hätte sich nur noch um Äußerlichkeiten, die richtige Wiedergabe der Rüstung, der Ordensinsignien usw. gehandelt, wobei es Vischer angenehm war, mit einer eleganten Zeichnung seines Freundes Albrecht aufwarten zu können. Vischers Selbständigkeit in der künstlerischen Lösung wird also durch die scheinbaren Abhängigkeiten nicht in Frage gestellt. Die Grabplatten vom Ende der 80er Jahre bis ins erste Lustrum des 16. haben folgende gemeinschaftlichen Züge: sehr flaches, aber klar durchmodelliertes Relief,

* Außerdem bestehen Datierungsschwierigkeiten. Die Offenlassung der letzten Ziffer im Todesjahr oder andere Umstände beweisen, daß viele der in Frage kommenden Grabplatten schon bei Lebzeiten geliefert waren, während bei andern es eine längere Zeitspanne nach dem Tode geschehen zu sein scheint. Auf Porträtähnlichkeit wurde kein Gewicht gelegt. Z. B. die Bischöfe Veit von Bamberg, Sigismund von Meißen und Johann von Breslau sehen einander fast vollkommen gleich; ebenso die Ehepaare Henneberg und Hohenzollern, ferner vor allen Dietrich v. Schönberg-Meißen und Thilo v. Trotha-Merseburg.

einfacher Faltenwurf, knappe, trockene Dekoration, die Köpfe ohne schärfere Individualisierung und sicher ohne Porträtähnlichkeit; es muß erlaubt sein, zu sagen: in allem ein ziemlich langweiliger Geist. Das relativ reichste Stück ist das Bischofsgrab in Breslau von 1496 (Abb. 346). Nichts in dieser Reihe läßt einen so machtvollen Aufschwung voraussehen, wie ihn Vischers Kunst in dem (laut Inschrift) 1495 vollendeten Grabmal für Erzbischof Ernst von Sachsen im Dom zu Magdeburg nahm. Ganz unvorbereitet ist er jedoch nicht. Von 1488, dem Jahre, in dem Peter Vischer die Meisterwürde erwarb, existiert eine große Zeichnung für das schon damals geplante Sebaldusgrab. Die Apostelfiguren auf ihr sind schon eine volle Vorahnung der in Magdeburg ausgeführten, und so scheint man sagen zu dürfen, daß nur die Trivialität seiner Umgebung Vischer in der Niederung zurückgehalten hatte. Das Magdeburger Denkmal (Abb. 347) ist eine Tumba, im Ausmaß wie in der Fülle des Schmucks alles übertreffend, was bis dahin in Deutschland dieserart versucht war. Der auf einem Doppelkissen ruhende Tote ist eine Rundfigur. Über seinem Kopf ist, liegend, ein Baldachin angeordnet, mit strenger und zugleich phantastischer Wirkung seiner schneidend scharfen Architekturformen. Die umgebogene Spitze ist ein Gedanke, den er Adam Krafts Sakramentshaus entlehnt hat *. Die tiefen Nischen des Gewändes sind mit Wappen geschmückt; vor den Zwischenpfeilern stehen Apostelstatuen, an den Ecken lauern, am Sarkophag kriechen allerlei Fabeltiere. Man sieht: Vischers Phantasie ist schon auf dem Wege zum Sebaldusgrabe. Aber sein Formengeist ist im Dekorativen noch unflüssig. Frei, von einem wahrhaft monumentalen Kraftgefühl getragen, und reich in der Erfindung sind die kraft- und würdevollen Mantelfiguren mit edeln, kühn umrissenen Köpfen — man bemerke: Idealköpfen. Es ist spätgotische Formensprache, aber erfüllt von einem über spätgotisches Philistertum sich emporschwingenden Geiste. — Das Henneberggrabmal in Römhild wiederholt, vereinfacht, verschlechtert und verkleinert die Ideen des Magdeburger. Eine neue Überraschung bereiten uns im folgenden Jahrzehnt ein paar Grabplatten (Abb. 348): der Herzogin Sophie († 1504) in Wismar und eines Mannes aus der Familie Salomon in Krakau (nach 1513). Einige leichte Andeutungen von Renaissanceornament wird man nicht übersehen; das Wesentliche aber ist die Entdeckung eines neuen, ohne Intervention Italiens nicht denkbaren Gesetzes der Ponderation: des echten Kontraposto. Wie Peter Vischer dazu gelangt ist, läßt sich genauer nicht bestimmen. Für einen Zeit- und Ortsgenossen Dürers ist es nicht auffallend. In dem 1508 nun wirklich

* Die ein Jahr später erfolgte Aufstellung desselben ist kein Hindernis für diese Annahme.

begonnenen Sebaldusgrab wurde die Frucht zeitig. Die hiermit beginnende Evolution zu betrachten, gehört in das nächste Buch. Schon hier ist zu sagen: neben der in Veit Stoß kulminierenden barocken Linie der Spätgotik sehen wir in Vischer eine zweite frei werden, deren Ziel man nicht wohl anders wird benennen dürfen, als: das Klassische.

Zwischen Stoß und Vischer zeitlich in der Mitte steht der dritte große Nürnberger, Adam Kraft. Die Zahl der von ihm ausgegangenen Werke ist selbst für diese leicht und fruchtbar schaffende Zeit ausnehmend groß. Dabei drängt sie sich auf die letzten zehn Jahre seines Lebens zusammen. Er starb 1508, in demselben Jahr, in dem Peter Vischer das Sebaldusgrab erst begann. Wenn Neudörffer zutreffend unterrichtet war, so waren er und Vischer Jugendgenossen — »sie sind gleich miteinander aufgewachsen und wie Brüder gewesen« —; er wäre demnach nicht lange vor 1460 geboren. Wie Vischer strebte er aus der konventionell gewordenen Spätgotik heraus und ist darin früher als jener zu einem Ergebnis gelangt, welches aber so persönlicher Art war, daß man sich schwer vorstellen kann, wie er bei längerem Leben noch ein Bündnis mit der italienischen Kunst hätte eingehen mögen. Es war seine klare, gerade, in sich gefestigte, im schönsten Sinne naive Natur, die ohne Mühe ihre eigenen Gesetze fand. Zu dem gequälten Ringen bei Veit Stoß (der auch nie Einfluß auf ihn gewann) ist seine glückliche Gelassenheit das genaue Widerspiel. Aus Nürnberger Antezedenzien ihn abzuleiten, ist nicht wohl möglich, ja, in gewissem Sinne ist er überhaupt kein rechter Nürnberger; das Trockene und Vernünftelnde des Genius loci, von dem selbst bei Dürer ein Gran sich findet, fehlte ihm. Unbekannt ist ihm die Überfüllung mit Kleinbeobachtung und spitzen Zierlichkeiten, an denen die bürgerliche Kunst der älteren Generation, aber auch vieler Mitlebenden noch sich behagte; er gleicht in der Ursprünglichkeit und Gesundheit seines Seelenlebens mehr einem Landmann. Die Menschen, die er schuf, besitzen eine innere Ruhe und eine Fülle und Schwere der Körperlichkeit, die weit über die Zeiten zurück an den freilich aristokratischeren Meister des Naumburger Westchors erinnern kann. Dies mag es sein, weshalb man ihn altertümlich gefunden hat. Von seiner unmittelbaren Vorzeit aus gesehen ist er gerade darin neu, ein Vorbote der deutschen Renaissance. — Kraft hat ausschließlich in Stein gearbeitet: breit, markig, mit sicherster Meißelführung, ohne zur Schau gestellte Virtuosität, sehr dekorativ, aber ohne Kleinkram. Neben ihm erscheinen Stoß wie Vischer als Spezialisten. Kraft kannte seine Landsleute; er wußte, daß sie in der Kunst auch vom Gegenstand ergriffen sein wollten; aber seine Gefühlsinnigkeit behält etwas ausgesprochen Männliches. Beachten wir noch, daß seine Hauptwerke an sehr öffent-

lichen Plätzen standen, vor jedermanns Augen; sie müssen eine große volkstümliche Wirkung gehabt haben.

Die Reihe beginnt mit dem Epitaph (es ist kein »Grabmal«, wie man es gewöhnlich nennt) der Familie Schreyer außen am Chor der Sebalduskirche, wo derselbe von der zur Burg hinaufführenden Hauptstraße tangiert wird. Vorher hatte sich hier ein ewiges Licht und ein Gemälde befunden. Gemäldeartig ist auch Krafts Reliefkomposition: ein von Strebepfeiler zu Strebepfeiler laufendes Breitbild mit zwei auf die Pfeiler übergreifenden, aber durch keine architektonische Zäsur getrennten Nebenszenen. Das Hauptfeld wird dann noch einmal durch die es überschneidende Totenlaterne in zwei gleiche Hälften geteilt, links die Grablegung, rechts die von Golgatha zurückkehrenden Männer, in einem unteren Streifen in winzigen Figürchen die Schreyersche Sippe mit ihren Vorfahren und dem Wappen; im Hintergrund eine reliefmäßig ausgebildete Fels- und Baumlandschaft. Die einzelnen Motive mit unumwundenen, aber durchaus frei aufgenommenen Anklängen an Schongauer und das durch die Maler vermittelte niederländische Gemeingut. Es könnte leicht sein, daß diese Elemente schon in dem Gemälde vorhanden waren; in den späteren Werken Krafts finden sich Anklänge an diesen Kunstkreis nicht mehr. Daß die händeringende Magdalena zu Füßen des Leichnams von Rogier van der Weyden abstammt, hat wahrscheinlich Kraft selbst nicht gewußt. Durch keine Entlehnung zu gewinnen war die tiefe Empfindung in der dem sinkenden Haupt des Sohnes im Abschiedskuß begegnenden Mutter. Die am 11. September 1490 vertraglich übernommene Arbeit war in 20 Monaten vollendet.

Im April 1493 stiftete Hans Imhof das Sakramentshaus der Lorenzkirche (Abb. 76). Der Name des notwendig vorauszusetzenden architektonsichen Gesellschafters ist nicht überliefert. In unbegreiflich kurzer Zeit — sie bliebe auch dann kurz, wenn die Vollendungsinschrift 1496 um einiges vorgriffe — war diese immense Formenfülle erdacht, gezeichnet, vormodelliert, gemeißelt und aufgestellt. Der Typus freilich war nicht neu, allerdings in Franken noch nicht und in so großem Maßstabe nirgends ausgeführt. Diese Reaktion mittelalterlichen Denkens, der Sprung der freien Phantasie über die Wirklichkeit hinaus, enthüllt uns den Doppelsinn dieser Zeit, die doch eigentlich auf Anerkennung der Wirklichkeit hinausging. Gotisch ist gleichfalls die Unterwerfung des Plastikers unter den Architekten. Es ist auch dem Betrachter in der Tat nicht möglich, in diesem atemlosen Bewegungsdrang die plastischen Einschiebungen zu packen und vor ihnen stille zu halten. Die meisten werden davon nicht viel mehr beachten, als die weltbekannten, auf der Erde knienden Tragfiguren des Meisters und seiner beiden Altgesellen *. Wir geben im

* Das Motiv war an Taufkesseln altgewohnt.

Abb. 338 und 339 zwei Ausschnitte aus den höher liegenden Teilen. Es ist nun überhaupt nicht zu leugnen, daß das Sakramentshaus, in seiner Gesamterscheinung genommen, in die prunklose und unphantastische Gediegenheit der Kraftschen Kunst, wie wir sie sonst kennen, sich gar nicht einfügen will. Ich kann ihn für den Erfinder nicht halten. Allein schon die Erwägung, daß nur ein architektonisch ganz durchgebildeter, mit allen Weihen der Bauhüttenweisheit versehener Künstler den Entwurf schaffen konnte, müßte auf diesen Schluß führen. Wenn auch Kraft der Unternehmer war, so hat er doch einem anders gerichteten Denken hier sich untergeordnet *.

In den in die Jahre 1498, 1500 und 1503 fallenden drei großen Steinepitaphen fand er seine Freiheit wieder. Nachdem die Nürnberger Patrizier sich auffallend lange mit Gedächtnistafeln in Malerei begnügt hatten, nahm Kraft zuerst das monumentale Steinepitaph auf, und mit welchem Beifall, zeigt die rasche Folge der obengenannten Jahreszahlen. In keinem wiederholt sich der Künstler, gemeinsam ist ihnen, im Gegensatz zum Schreyerschen Epitaph, die Ablehnung gemäldemäßiger Komposition: sie sind in musterhaft plastischem Stil gehalten. Wir müssen es mit der Betrachtung eines einzigen bewenden lassen und wählen dazu das Pergerstörffersche in der Frauenkirche. Gegenstand: die Schutzmantelmadonna. Die ganze christliche Menschheit, nach ihren Ständen geordnet, kniet im Gebet vor der himmlischen Fürbitterin. Eine Frauengestalt von so reifen und großen Formen hatte das ganze ablaufende Jahrhundert nicht gesehen. Wundervoll klar, symmetrisch streng und doch in weichem Fluß ist die Teilung der Fläche, plastisch von schönster Wirkung die Abstufung des Reliefs: flach in der schutzsuchenden Menge, die nur als Menge aufzufassen, mit tieferen Schatten in den Mantelfalten; zu kräftigen Gegensätzen fortschreitend in den die Krone herbeitragenden Engeln und dem Zierwerk des Baldachins

1505 waren die an der Straße vom Tiergärtner Tor zum Johanniskirchhof aufgestellten Kreuzwegstationen, die »sieben Fälle Christi« darstellend, in Arbeit (Abb. 344, 345). Solche Stationsbilder pflegten von Jerusalempilgern gestiftet zu werden. Die ältesten in Deutschland erwähnten, von 1468, hatte Lübeck; es folgte der Zyklus von Dusenbach im Elsaß, 1484 von einem Grafen von Rappoltstein gestiftet; von 1485

* Der Beifall war ungeheuer. Noch schlagender als das Lobgedicht des Humanisten Eoban Hesse bezeugen es die rasch sich folgenden Nachahmungen in der Umgegend: Kalchreuth 1498, Schwabach 1505, Heilsbronn 1515, Ottensoos 1522. Direkt auf Kraft geht keines derselben zurück, wenn auch die spätere Tradition sie ihm zuzuschreiben liebte. So wird es auch mit dem angeblich von ihm nach Kaisheim bei Donauwörth gelieferten, im 17. Jahrhundert zerstörten, sich verhalten haben. Wo an andern Orten die Meister von Sakramentshäuschen genannt werden, sind es stets Baumeister: in Augsburg, Bopfingen, Eßlingen, Nördlingen, Regensburg u. a. m.

in Görlitz; von 1495 in Koblenz; von 1498 in Trier. (In Italien ältestes Datum 1493, in den Niederlanden 1505.) Wer in Nürnberg der Stifter war, ist nicht einwandfrei sichergestellt *. Nach der Legende wäre es Martin Ketzel gewesen; er hätte im Heiligen Lande die Entfernungen genau nach Schritten abgemessen, wie es auch auf jeder Tafel zu lesen ist; nach Hause zurückgekehrt, hätte er gefunden, daß die Notiz verlorengegangen war, und sofort hätte sich der gewissenhafte Mann zum zweitenmal nach Jerusalem auf den Weg gemacht. Ist dies Geschichtchen auch nur Volksdichtung, so ist es doch von großer typischer Echtheit und sollte nicht vergessen werden. — Krafts Stil ist auf seiner letzten Entwicklungsstufe, im Landauer Epitaph von 1503 und noch entschiedener in den Stationsbildern, ganz auf das Einfache gestellt. Es sind große, auf Pfeilern ruhende Steintafeln ohne jedes dekorative Beiwerk. Die Erzählung ist von schlichtester Sachlichkeit. Auf das Bunte und Groteske, womit in Passionsszenen herkömmlich die Darstellung der Schergen unterhaltend oder moralisch abschreckend gemacht wurde, verzichtet er; es sind grobe, schwere Figuren aus einer niedrigen Welt, die zur Handlung gehören, aber für sich nicht interessieren; haften bleibt der Blick allein am Kreuztragenden. Der Konzentration des dramatischen Vortrags entspricht die stilistische Haltung. Die Form gibt nur das Notwendige, großzügig vereinfacht. Und was die Komposition betrifft, so muß man zum Vergleich auf die Reliefs der Schnitzaltäre hinblicken, wie sie ganz als Gemälde angelegt sind mit Raumvertiefung und Verkürzung und reicher Hintergrundstaffage. Kraft hat den Reliefstil wiedergefunden; die Fläche ist völlig von den Figuren ausgefüllt; zwei oder drei Raumschichten setzen sich deutlich voneinander ab; die Überschneidungen sind so geordnet, daß kein für die Aktion wesentlicher Teil verdeckt wird und doch auch nirgends Lücken übrigbleiben. Was Kraft dahin gebracht hat, ist seine so künstlerische wie menschliche Ehrfurcht vor der Sache. Wie auf der dritten Station seines Leidensweges Jesus ermattet aufs Knie sinkt und zu den Frauen gewendet spricht: Ihr Töchter von Jerusalem, weinet nicht über mich, sondern über euch und eure Kinder — das ist ein plastisches Motiv, das man nicht vergißt, wenn man es einmal gesehen hat. Aber es ist noch mehr: dieses Bild der im Leiden bewahrten Manneswürde ist ein kostbares geschichtliches Dokument des deutschen Ethos. Von ihm aus fällt ein helles Licht in das Innerste der Zeit durch alles sie beschwerende Philistertum hindurch, und man begreift, daß aus ihr auch ein Martin Luther hervorgehen konnte.

In den Stationsbildern war Kraft von einem großen Inhalt ergriffen

* Wie mir scheint, auch nicht durch die Untersuchung von Chr. Geyer im Repert. f. Kunstwissenschaft 1903.

und zu einfachster Wahrhaftigkeit geführt. Neben ihnen nehmen so anspruchslose Gelegenheitsarbeiten, wie an einem Privathause das Relief mit dem Drachenkampf St. Georgs und die Genreszene an der Stadtwage künstlerisch wahrlich keinen geringeren Rang ein. Das Datum 1497 auf der letzteren ist ein ganz wichtiger Meilenstein der Entwicklung. Er sagt uns, daß ein deutscher Künstler ohne Zutun der Renaissance, allein durch sich, aus der Gotik den Weg ins Freie gefunden hat. Freilich ist auf demselben zunächst noch niemand ihm nachgefolgt — es wäre denn der junge Dürer. Was bei diesem zu einer schweren und verwickelten Denkarbeit wurde, hat Adam Kraft, seinem Naturtriebe folgend, schlicht und naiv gelöst. Sein zu früher Tod im Spital zu Schwabach 1508 schnitt große Wirkungsmöglichkeiten ab.

Einstweilen mußte noch die Spätgotik sich ausleben. Und sie tat es mit einer rauschenden Fülle und klingenden Freudigkeit im Schaffen der Künstler und einer nicht zu ermüdenden Empfänglichkeit des Publikums, die der oberdeutschen Bildhauerkunst in den Jahrzehnten 1440—1510 einen einzigartigen Charakter verleihen. Wer die große Masse zum ersten Male sieht, hält es für aussichtslos schwer, sich in ihr zurechtzufinden: zuerst erscheinen alle Dinge in ihr einander ähnlich; in der Nähe betrachtet, treten hingegen die Nuancen so scharf hervor, daß man den Zusammenhang nicht findet. Es sind immer drei Faktoren, wie man sich wieder einmal vergegenwärtigen möge, die in der konkreten Stilerscheinung zusammenwirken: der allgemeine Zeitstil, der in der Kollektivarbeit der großen Werkstätten sich ausbildende örtliche Genius und die die Menge überragenden Künstlerpersönlichkeiten. War in der ersten Generation des 15. Jahrhunderts unter Nachwirkung der internationalen Strömung des 14. das Gemeinsame noch übermächtig, so stand die mittlere unter der Herrschaft des zweiten Faktors, und nun in der letzten tritt der dritte in den Vordergrund. Die drei großen Nürnberger, die wir oben betrachtet haben, sind unter sich so verschieden, daß es eindringender Beobachtung bedarf, um den gemeinsamen Nürnberger Dialekt zu erkennen. Anders wieder begründet sich die Differenzierung, wenn die leitende Persönlichkeit aus einem fremden Stamme zugewandert ist. Wie die elsässische Malerei durch den Schwaben Schongauer ein unelsässisches Gesicht annahm, so empfing in Franken die Würzburger Plastik ihre von der Nürnberger durchaus verschiedene Prägung durch den aus Osterode am Harz eingewanderten Tilmann (Dill) Riemenschneider. Wäre uns dieser Umstand nicht zufällig bekannt, so würde man Riemenschneider für einen typischen Vertreter mainfränkischer Gemütsart erklärt haben. Andrerseits — wer vermöchte seine niederdeutsche Mitgift genau auszurechnen? Jedenfalls könnte sie nur im psychischen Untergrunde gesucht werden; formal künstlerisch ist er schnell ein Oberdeut-

scher geworden. Wo immer er seine Lehrjahre durchgemacht haben mag, als er nach Würzburg kam, hatte er sie schon hinter sich. — An Jahren jünger * als die großen Nürnberger, bleibt er in seiner Entwicklung zuletzt hinter ihnen zurück. Den Durchschnittsgeschmack der 90er Jahre repräsentiert er aber am vollkommensten und ist unerreicht in seinem Einfluß als Schulhaupt. Zum Jahre 1500 wird notiert, daß seine Werkstatt 12 Lehrlinge beschäftigte; die Zahl der Gesellen, auf die es noch mehr ankäme, wird nicht genannt. Die Menge der uns erhalten gebliebenen Arbeiten »in der Art Riemenschneiders« ist enorm. Aus ihnen einen engeren Kreis »authentischer« auszusondern und ihn nicht zu eng und nicht zu weit zu ziehen, wird kaum je mit Sicherheit gelingen, da die Zahl begabter und anpassungsfähiger Gehilfen, die im Laufe der Jahre durch seine Werkstatt gegangen sind, augenscheinlich groß war. Unterfranken, bis 1490 in der Schnitzkunst weder durch Güte noch durch Menge hervorragend, wurde in den drei folgenden Jahrzehnten auf diesem Felde, und gleichlaufend in der Grabplastik, die vielleicht reichste deutsche Landschaft. Jedenfalls ist sie es im heutigen Bestand. Sie war dicht besät mit kleinen Städten, wohlhabenden Dörfern, geistlichen Konventen und Wallfahrtskirchen, und wohin man kommt, findet man, wo nicht immer (wie früher geglaubt wurde) Riemenschneider selbst, so doch überall einigen Widerhall von ihm. Als er 1531 starb, war seine Kunst längst veraltet, aber noch ungemindert in der Gunst des Publikums und in seinem Kreise auch von keinem Nachfolger überflügelt. — Der Grundton seines Wesens ist eine gedämpfte Harmonie. Am besten liegt ihm die Einzelfigur, und hier wieder besonders die weibliche. Aus Ernst und Grazie, Formenlieblichkeit und stiller Wehmut mischt er eine Idealität, die, wie der Erfolg beweist, in hohem Maße nach dem Herzen der Zeit war und auch dann nicht mißfiel, wenn sie, in schwächeren Augenblicken, ins manieriert Sentimentale geriet. Seine Gestalten, auch die der Männer, sind schmächtig, knochig, nicht nur handlungslos, sondern auch wenig handlungsfähig, die Frauen mit abfallenden Schultern, schmalen Hüften, kleinen, aber deutlich abgezeichneten Brüsten; die Köpfe mit vortretenden Backenknochen, spitzovalem Untergesicht, langer, edel geformter Nase, träumerischen Augen, kleinem, oft wie zum Weinen verzogenem Munde, reichem Haar. Das Standmotiv hat etwas schwebend

---

* Sein Geburtsjahr zu kennen, wäre nicht unwesentlich. Gelegentlich einer gerichtlichen Zeugenaussage im Jahre 1528 gab er zu Protokoll, er sei 60 Jahre alt und seit 40 Jahren in Würzburg ansässig. Da die zweite Angabe erweislich falsch ist, — er wurde 1483 in die Zunft eingetragen und 1485 Bürger —, so erregt auch die erste den Verdacht der Ungenauigkeit, um so mehr, da er, falls sie richtig wäre, schon mit 17 Jahren geheiratet und mit 22 seine Adam und Eva geschaffen haben müßte. Sein frühestes urkundlich beglaubigtes Werk ist der Altar in Münnerstadt von 1490.

Unsicheres. Das Gewand ist von klarer Ökonomie, reich, aber nicht eigentlich bewegt; langgezogene, stark hervortretende Grate, im Auseinandergehen durch zangenförmige, in der späteren Zeit dreiblattförmige Mulden akzentuiert, im ganzen auf malerischen Eindruck angelegt. Die ihm gestellten Aufgaben brachten es mit sich, daß er auch erzählende Reliefs zu geben hatte; seine Stärke sind sie nicht. Als Techniker nimmt er es mit jedem auf und ist einer der wenigen, die gleichmäßig in Stein und in Holz gearbeitet haben; vielleicht war sogar der Stein sein ursprüngliches Material. Seine Lehrjahre liegen im Dunkel, nur dürfen wir sagen, daß sie nicht in Würzburg lagen. Sein Stil wurde schnell fertig und blieb dann im wesentlichen stationär, wie er denn überhaupt kein Mann der Probleme ist. Gerade der große äußere Umfang seines Schaffens macht dessen innere Begrenztheit deutlich; diese verhältnismäßig enge Welt aber beherrschte er mit ruhiger Meisterschaft und mit nie nachlassendem sittlichen und künstlerischen Ernst. — Zu seinen frühesten Arbeiten, durch Vertrag von 1490 gesichert, gehören Adam und Eva am Marktportal der Marienkapelle (Abb. 351, 352). Bei ihrer Ablieferung wurde, daß sie wohlgelungen seien, vom Rat ausdrücklich anerkannt. Schon vorher hatte derselbe sich eingehend mit ihnen beschäftigt, z. B. mit der Frage, ob Adam mit oder ohne Bart dargestellt werden sollte; man entschloß sich »mehrenteils« für die jugendliche Auffassung. Das erste Menschenpaar bot der Kunst eine der wenigen und keineswegs oft benutzten Gelegenheiten zur Darstellung des nackten Körpers. Ein ernstlich in Betracht kommendes Vorbild kann Riemenschneider nicht gehabt haben, er ist vor die Natur getreten. Unvermeidlich zieht man den Vergleich mit dem Genter Altar. Von der restlosen Entschleierung und unbestechlichen Objektivität Jan van Eycks ist nun bei Riemenschneider nicht die Rede; er legt ein für die damalige deutsche Kunst wohl nicht völlig unbegreifliches, aber so doch nicht zu erwartendes Bekenntnis zur Schönheit ab. Er ist von ihr so erfüllt, daß er um dieselbe Zeit in Münnerstadt im Mittelschrein des Hochaltars (man denke!) eine Maria Magdalena aufstellt, die im Grunde ebenfalls nackt ist, nur daß ihr durch ein Wunder ein dünner Pelz auf der Haut gewachsen ist. Später ist Riemenschneider nur im Kruzifixus auf das Nackte zurückgekommen; er gibt ihn nicht nur gemäßigt, sondern ausgesprochenermaßen weich und schön; Veit Stoß hätte ihn wahrscheinlich weibisch gefunden. Von 1493 datiert die lebensgroße Sandsteinmadonna in Neumünster (Abb. 353), unter den zahllosen, die aus Riemenschneiders Werkstatt noch hervorgehen sollten, die frischeste, das Kind von köstlicher Naivität, die Hände der Mutter delikat und als Arbeit in Stein ein Meisterstück. Im Jahre 1496 übernahm er (auch hier der ausführliche Vertrag erhalten) das Denkmal für den Bischof Rudolf von Scherenberg. In der langen, am Ende des 13. Jahr-

hunderts beginnenden, am Ende des 18. schließenden Reihe der Würzburger Bischofsgräber unbedingt der Höhepunkt. Die traditionelle Form der Tumba aufgegeben, wohl weil der Raum schon zu dicht besetzt war; ein Wandgrab; und damit der alte fatale Zwiespalt zwischen »Liegen« und »Stehen« beseitigt. Architektonisch betrachtet eine lockere Komposition, was aber im Sinne der Spätgotik kein Fehler ist. Der Sockel hätte organischer gestaltet werden dürfen; gut, daß er überhaupt da ist. Malerisch gedacht, dabei sehr maßvoll, das Übergreifen der Rahmenengel in die Mittelfläche, der Löwen in den Rahmen. Diese Löwen sind nun endlich kein Fußschemel mehr, sondern liegen auf gleicher Höhe mit dem Bischof neben ihm. Wie alle Würzburger Bischöfe, hält Rudolf von Scherenberg außer dem Krummstab ein Schwert, das Abzeichen seiner Würde als »Herzog von Franken«. Er war ein energischer und kluger Regent gewesen, der sehr verfahrene Verhältnisse hatte in Ordnung bringen müssen. Riemenschneider bringt noch einen Zug von abgeklärter Altersmilde hinzu. Die uns zu groß und schwer erscheinende Mitra war vorgeschrieben (Abb. 356). Die folgenden Jahre brachten mehrere Adelsgrabmäler, unter denen das der Gräfin Dorothea von Rieneck einen neuen Typus einleitet: kniend in Profilstellung. Ferner das Tympanon für die Wallfahrtskirche in Dettelbach und die 14 kolossalen Sandsteinstatuen an den Strebepfeilern der Würzburger Marienkapelle; Gesellenarbeit, doch den gattungsmäßigen Durchschnitt sehr überragend. — Die populäre Vorstellung von Riemenschneider kennt ihn fast nur als Holzschnitzer. Man sieht, wie falsch sie ist. Bis zum Schluß des Jahrhunderts hat er nur den einen Altar für Münnerstadt geliefert, und es ist uns zweifelhaft, ob derselbe eine eigenhändige Arbeit ist. In Würzburg scheint man Schnitzaltäre nicht sehr geachtet zu haben. Die drei großen Meisterwerke Riemenschneiders in dieser Gattung entstanden erst am Anfang des 16. Jahrhunderts, und für Kirchen des Taubergrundes. 1500—1505 der Altar des heiligen Blutes in der Hauptpfarrkirche zu Rothenburg. Nach Ausweis der Rechnungen, vorausgesetzt, daß sie keine Lücke enthalten, erhielt der Schreiner Erhard 128 Gulden, der Bildschnitzer Riemenschneider nur 105. Der ausgezeichnet schöne Aufbau gehört dem ersteren. Der Fortschritt zur Vereinheitlichung und Vereinfachung gegenüber den älteren Typen fällt in die Augen. Die statuarische Plastik ist der Staffel und dem krönenden Gesprenge vorbehalten, Schrein und Flügel werden von Erzählungen eingenommen, und zwar jedesmal nur eine Szene. In der Mitte das Abendmahl. Die beinahe lebensgroßen Freifiguren sind auf den Eindruck eines sehr malerischen Reliefs zusammengestimmt, und das Gemäldemäßige (oder Panoramaartige) wird durch die Behandlung des Hintergrundes noch verstärkt. Das Prinzip ist niederländischen Ursprungs, Riemenschneider aber sicher nur durch

Vermittlung bekannt geworden und von ihm unendlich veredelt. Wunderlich ist, daß der Künstler Judas Ischariot zum Zentrum der Komposition gemacht hat; nach Christus muß man erst suchen. Auch im linearen Zusammenhang ist die Komposition unflüssig. Über alle Mängel hinweg siegt der Eindruck: eine Abendmahlsdarstellung von so viel Adel und Stärke der Stimmung besitzt die deutsche Kunst nicht mehr. (Vgl. dagegen das bekannte Glasgemälde in Soest, eine urbehagliche Bauernmahlzeit mit reichlich Schinken und Schweinskopf.) — Es folgten die Tauber abwärts die Altäre in Dettwang und Creglingen. Der letzte zumal nimmt in der großen Heerschar der deutschen Schnitzaltäre einen der vornehmsten Plätze ein (Abb. 355). Das Darstellungsprinzip ist dasselbe wie in Rothenburg, die Komposition straffer, von einem prachtvollen Bewegungsstrom getragen, wie er bei Riemenschneider nicht wieder vorkommt. Allen drei Altären des Taubergrundes (noch an ihrem ursprünglichen Platz und in ausgezeichnetem Zustande erhalten) ist eine technische Besonderheit eigen: sie lassen das Holz in seiner Naturfarbe, sind unbemalt, bis auf die Angabe der Augensterne in Schwarz. Schon Stoß hatte zuweilen dasselbe getan. Ist das nicht eine Widerlegung unserer früheren Behauptung, daß im letzten Viertel des Jahrhunderts die Plastik fortschreitend malerischer geworden sei? Keineswegs, es ist eine Bestätigung. Die Polychromie der Plastik im frühen und hohen Mittelalter war nicht malerisch, sondern ornamental gedacht gewesen. So wie sie in der Holzplastik des 15. Jahrhunderts geübt wurde, drängte allerdings eine malerische Tendenz sich vor, deren wichtigstes Hilfsmittel aber gar nicht die Farbe, sondern die Vergoldung war mit ihrer verstärkten Licht-Schatten- und Reflexwirkung. Stoß und Riemenschneider langten bei einer Technik an, die durch kühne Unterhöhlungen und freie Ausladungen die Helldunkelskala bedeutend erweiterte, und sie erkannten, daß es eine einheitlichere und in gewissem Sinn malerisch noch gesteigerte Wirkung ergebe, wenn sie unter Verzicht auf die Farbe allein auf Licht und Schatten arbeiteten. Und noch etwas anderes war für sie bestimmend. Nach der gebräuchlichen Technik der »Fassung« wurde das Holz mit Leinwand überzogen und auf diese eine Gipsschicht als tauglichster Grund für Farbe und Vergoldung aufgetragen, womit jedoch dem Bildhauer die Berechnung der letzten und feinsten Effekte aus der Hand genommen war. Die von den besten Künstlern jetzt verlangte Ausschaltung des Faßmalers bedeutet Verfeinerung des Formgefühls und eine neue Schätzung der vollen Eigenhändigkeit; freilich nur bei günstiger Aufstellung konnten diese Vorzüge zu ihrem Recht kommen, und eine Minderung der dekorativen Fernwirkung war jedenfalls ausgeschlossen, weshalb die — überdies mit der nun einmal geforderten Massenproduktion unvereinbare — Neuerung nie allgemeine Aufnahme fand.

Die besprochenen großen Altarwerke, zu denen noch zwei kleinere, inzwischen zerstörte in Rothenburg kamen, wiewohl sie in ihrer letzten Vollendung wirklich eigenhändig waren, haben doch für die Zwischenstadien des Arbeitsprozesses eine große Menge von Gehilfen in Tätigkeit gesetzt. Die Folgen zeigen sich deutlich. Erst von jetzt ab bevölkerten sich die Kirchen der Umgebung Würzburgs mit jener Fülle von Holzplastik, die uns noch heute in Erstaunen versetzt, nachdem sehr vieles wieder beseitigt und nur in Bruchstücken in die öffentlichen und privaten Sammlungen, die ihrer noch voll sind, übergegangen ist. Riemenschneiders persönliche Entwicklung hatte ihren Höhepunkt erreicht, alles Weitere ist ein leises Ermatten und Sinken. Die Hauptwerke seiner Spätzeit, die große, zu Ehren des Kaisers Heinrich VI. und der Kaiserin Kunigunde im Dom von Bamberg aufgestellte Tumba und das Grabmal des Fürstbischofs Lorenz von Bibra im Dom von Würzburg, sind wieder Arbeiten in Stein. Den an letzteren sichtbar werdenden Renaissanceeinschlag setze ich auf Rechnung eines Gehilfen. Würzburg stand nicht in einem großen, aufsteigenden Strom des Kunstlebens wie Nürnberg; Riemenschneider hat die spätere Entwicklung Peter Vischers, den er überlebte, nicht mitgemacht.

Schwaben. Die Hochplastik hat hier einseitiger als in Franken die Vorherrschaft — konnte es doch geschehen, daß sie selbst in den monumentalen Zyklus des Ulmer Westportals eindrang —, sie zerstreut sich in einer größeren Zahl von Werkstätten, Künstlerpersönlichkeiten von so überragender Statur wie in Nürnberg und Würzburg treten nicht auf. Dem Betrachter längerer Reihen schwäbischer Holzbildwerke fällt es auf, wie klein der Vorrat der Motive ist und mit wie ungeschwächter Liebe sie immer wieder hin und her gewendet werden. Es ist, wie wenn die Kinder sich ins Endlose an der Wiederholung derselben Geschichten erfreuen, nur daß sie gut sein müssen; oder wie das Volkslied nicht erfindet, sondern lediglich variiert. Das Starke und Große darf man hier nicht suchen. Die Männergestalten sind durchweg matter, wie die der Frauen und Jünglinge. Die schwäbische Madonna ist nicht sonderlich graziös, aber voll jener Anmut, die die Gesundheit leiht; in der Sichtbarmachung ihres Gefühls bescheiden, still schwärmend oder unbefangen heiter (Abb. 304, 310). — Der uns von früheren Betrachtungen her bekannte Unterschied zwischen Oberland und Unterland besteht zugleich mit seinen Ursachen, den Perspektiven der großen Verkehrswege, fort. Der Hochaltar der Kilianskirche von Heilbronn, innerhalb des heutigen Königreichs Württemberg neben dem von Blaubeuren der höchstgewertete, rührt von einem anscheinend weiter westlich beheimateten Künstler her, dessen Tätigkeit sich bis nach Stuttgart (Kreuzgruppe der Leonhardskirche) und Speier (der berühmte, von den Franzosen zerstörte Ölberg)

verfolgen läßt; ein ausgezeichnetes Altarwerk in Öhringen (Abb. 308) hat fränkische Züge; ebenso die mit der Malerwerkstatt Herlins zusammenhängenden Arbeiten aus Nördlingen (in Rothenburg, Dinkelsbühl, Heilsbronn, Bopfingen). Was im besonderen Sinn schwäbisch genannt wird, ist oberschwäbisch, und wenn es hier auch mehrere Werkstätten gab (nachweisbar in Memmingen, Ravensburg, Biberach), so blieb der Vorort, wie schon früher, Ulm. — Jörg Syrlin der Jüngere setzte die Schreinerwerkstatt des Vaters und Großvaters fort, nachweisbar 1483—1521. Durch Verträge beglaubigt ist eine lange Reihe von Gestühlen; soweit sie erhalten sind, einfach; das reichste in Blaubeuren. Was sich von den bei ihm bestellten Altären an Bildwerkresten erhalten hat, ist ungleich und gehört nicht zu den besten Ulmer Arbeiten der Zeit. Indessen ist die Eigenschaft als Bildschnitzer bei ihm ebenso problematisch wie die des Vaters; es liegt kein Grund vor, sie zu verneinen, aber auch kein ausreichender, sie zu bejahen. Das schönste Altarwerk Süddeutschlands, das Blaubeurer, kann im Schreinerwerk mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit für ihn in Anspruch genommen werden, die Skulpturen desselben hingegen ganz sicher nicht. — Die beiden am häufigsten und ehrenvollsten genannten Bildhauernamen sind die Brüder Michael und Gregor Erhart. Beide spielen auch nach Augsburg hinüber. Michael hat zusammen mit Hans Holbein d. Ä. den Hochaltar für Weingarten (1493), Gregor wieder mit Holbein den Hochaltar für Kaisheim (1502) geliefert, also für zwei der vornehmsten Abteien Oberschwabens. Es wäre seltsam, wenn unter dem beträchtlich großen Skulpturenvorrat dieser Zeit nicht auch einige Werke der beiden Erhart sich befänden; allein die Kennzeichen, sie herauszufinden, fehlen. Für Michael ist allein ein großes Kruzifix in Hall gesichert; als Anhaltspunkt für weitere Attributionen zu wenig. Was nun Gregor betrifft, so glaubt man ihn in der Mittelfigur des Kaisheimer Altars, einer ins Berliner Museum übergegangenen überlebensgroßen Schutzmantelmadonna, zu erkennen. Wegen der engen Aufstellung im Schrein kommt das majestätische Mantelmotiv (vgl. Abb. 302) nicht zu voller Entfaltung; die Figur der Mutter Gottes jedoch ist von einer in Schwaben sonst nicht üblichen Hoheit, und sehr feierlich hält sie den Andächtigen das Kind entgegen, das seinerseits ganz Munterkeit und Neugier ist; auffallend für die Zeit die schlichten, geraden Längsfalten und in der Bildung des Kindeskörpers die völlige Überwindung des mageren niederländischen Typus. Schon einmal, im ersten Drittel des Jahrhunderts, war das Kind voll und kräftig gewesen, aber noch ohne den hier erreichten Liebreiz. Der Meister der Kaisheimer Madonna, ob er nun mit Gregor Erhart zu Recht identifiziert worden ist, oder nicht, ist nun ohne Frage auch der Schöpfer der fünf großen Schreinsfiguren des Hochaltars von Blaubeuren von 1493 (Abb. 304). Von der freien

Schönheit und dem strahlenden Glück der Königin Maria ergießt sich ein herrlicher rhythmischer Wellenschlag über die Nebenfiguren, die durchaus im Zusammenhang des Ganzen, nicht auf Einzelschönheiten, so reizvoll diese sind, gemessen sein wollen. Die Ulmer Schule hat einen Höhepunkt wie diesen nicht wieder erreicht*. Gregor Erhart verzog nach Augsburg, wo wir ihm im 16. Jahrhundert vielleicht wiederbegegnen werden.

Hatte die schwäbische Kunstprovinz gegen Franken, den Oberrhein, die Schweiz offene Grenzen mit mannigfach gemischtem Geben und Nehmen — gegen Franken mehr ein Nehmen, gegen den Oberrhein und die Schweiz mehr ein Geben —, so sind gegen Osten Schwaben und Baiern durch einen festen Strich voneinander geschieden. Sobald wir den Lech überschreiten, weht uns eine andere, schärfere Luft entgegen. Das merkwürdig späte Flüssigwerden der originalen Kunstbegabung des bairischen Stammes — der erste Abschnitt dieses Kapitels zeigte die Anfänge — verminderte nicht ihre, wie sich nun zeigte, kraftvolle Ursprünglichkeit. Zwischen ihr und der Spätgotik besteht eine tiefe Sympathie, die man, den Begriff weit genug gefaßt, bis ins bairische Barock und Rokoko als volkstümlichen Unterton wiedererkennen kann. Oder — dieselbe Sache in umgekehrtem Ausdruck — die der Spätgotik innewohnende barocke Tendenz wird in der bairischen Plastik unumwundener als irgendwo sonst herausgekehrt. Wenn die schwäbische Kunst gemütvolle Befriedigung im Sinnigen, Sanften, idyllisch Begnügten findet, so lebt die bairische unmittelbarer im Augenreiz; sie hat die kräftigere Sinnlichkeit und verlangt nach schärferer Würze; wo sie rühren will, tut sie es mit Strenge, und ihr Humor ist drastisch; um ihre Nachbarn kümmert sie sich wenig, und ein überall ihr anhaftender herber Erdgeruch erinnert uns daran, daß die städtische Mittelstandskultur hier noch nicht so alt ist, daß sie den bäuerlichen Grundcharakter des Stammes hätte verwässern können. Hier, wo keine monumentale Tradition im Wege stand, ist das Feld für die optisch-malerische Auffassung der Plastik frei, und offenbar liegt in dieser Richtung die eigenste Begabung des Stammes. Nachdem sie ihr Element gefunden hatte, wuchsen ihr schnell die Kräfte, und die Jahrzehnte 1480—1510 wurden auch für die bairische Bildhauerkunst eine Blütezeit, die, wenn ihr schon die Talente größten Formats fehlen, in ihrer Frische einen besonderen Reiz hat. Heute freilich müssen wir das Bild dieser schaffensfrohen Zeit aus Splittern uns notdürftig zusammenstücken. In Baiern sind Renaissance und Barock eifriger als irgendwo

* Einer andern Hand gehören die Flügelreliefs. Wir geben in Abb. 305 eines derselben als Probe, bis zu welchem Grade der Reliefstil sich dem Gemälde nähern konnte; die Landschaft ist schon Gemälde selbst. Selbst auf monumentalplastischen Darstellungen kam das vor, wie z. B. dem großen Ölberg in Offenburg.

darüber gewesen, die von der Spätgotik aufgebaute Welt wieder abzutragen. Wenigstens haben sie ihre Trümmer nicht gänzlich beseitigt. Durchmustert man die Altarbauten des 17. und 18. Jahrhunderts, so findet man in ihnen spätgotische Skulpturen in beträchtlicher Menge wieder verwendet, und wahrscheinlich ist dies nicht ohne Kritik der Qualität geschehen. Stark reduziert ist ebenfalls die zweite Hauptgattung, die Grabmalsplastik. In ihr behauptet das Gebiet zwischen Salzach und Inn, wie vordem, den ersten Platz, während der gewaltig anschwellende Strom der Holzschnitzkunst seine ergiebigsten Quellen in Landshut und München hatte. Hart vor der Schwelle der höfischen und humanistischen Geschmackswendung zur welschen Kunst erlebte hier die heimisch-bürgerliche ihre kurze, farbenreiche Spätblüte. In den Kirchen Münchens und Landshuts freilich ist von ihren Erzeugnissen nur ein dünner Rest geblieben; ein reicherer in den Landkirchen der Umgebung, doch begreift es sich, daß hier nicht Stücke erster Qualität gesucht werden dürfen. In der Grabmalskunst macht sich ein gattungsmäßiger Unterschied bemerklich: am Inn bleibt die herkömmliche Form des Bildnis- oder Wappensteins in Geltung, an der Isar erlangt das Epitaph die Vorherrschaft. Mit dem Reichtum der Dome von Augsburg und Eichstätt, deren Schiffe und Kreuzgänge noch heute mit Epitaphen bis zum Rande gefüllt sind, haben indessen München und Ingolstadt niemals wetteifern können. In München hieß der Hauptmeister dieser Zeit Erasmus Grasser; neben Jörg Ganghofer, dem Erbauer der Frauenkirche, der älteste Name in der später so reich gewordenen Künstlergeschichte der Isarstadt. Ihm wird, mit ungleich abgestufter Berechtigung, eine größere Gruppe von Arbeiten zugeschrieben. Beglaubigt sind nur zwei. 1480 empfing er Zahlung für sechzehn Figuren für das Rathaus in München, wovon zehn erhalten sind (Abb. 314). Man muß wissen, daß ein großer Bürgersaal auch den Nebenzweck eines Fest- und Tanzsaals hatte. Grasser hat eine Faschingsvermummung, den ungarischen Maruskatanz, dargestellt, vom verwegen originellen Gegenstand zu Wagnissen der Form fortgerissen, die das künstlerische Vermögen der Zeit von einer ganz neuen Seite zeigen. Im Grunde ist es verwunderlich, daß dies lachlustigste aller Jahrhunderte in der Kunst so selten seiner Laune die Zügel schießen ließ. Hatte doch selbst die kirchliche Kunst, und schon in den vorangehenden Jahrhunderten, es für erlaubt gehalten, im dekorativen Beiwerk sich von dem ewigen Ernst in grotesken Fratzen zu erholen. Hier aber handelt es sich nicht um Verzerrungen, sondern um die in ihrer Weise wieder ernst, d. h. wirklichkeitsgemäß, genommene Darstellung des Lebens. Die mimische Kraft und drastische Komik ist außerordentlich. Wie sehr der Hang und das Talent der Baiern nach spöttischer Übercharakteristik hinging, zeigt uns,

nur ein Beispiel unter sehr vielen, das Relief der Dornenkrönung Abb. 313. Der Künstler hat hier ganz darauf verzichtet, moralische Entrüstung wachzurufen; der Heiland ist kein leidender Idealmensch, sondern trotzt seinen Plagegeistern mit zusammengebissenen Zähnen und selbst noch mit einem Rest von Humor. Dem Erasmus Grasser ist dies vortreffliche Stück ohne Grund zugeschrieben, es ist eher niederbairisch. Sehen wir doch auch sonst, daß der Grassersche Humor unter seinen Landsleuten eine verbreitete Gabe war. Grassers durchaus würdig würden die ernsten, aus dem Leben gegriffenen Prophetenhalbfiguren auf dem Chorgestühl der Frauenkirche sein (Abb. 312). Beglaubigt ist nur noch das fest und schneidig gezeichnete Rotmarmorepitaph des Kanonikus Ulrich Aresinger in der Peterskirche. Mit diesem stimmt die geistreich und originell erfundene und mit großer Frische durchgeführte Platte auf dem Ehrengrab für Kaiser Ludwig den Baiern nicht ohne weiteres überein; aber soll man deshalb schon einen zweiten Künstler annehmen? — Von Wolfgang Leeb aus Wasserburg stammt das Stiftergrab in Ebersberg, ein glänzendes Beispiel spätgotischen Dekorationsgeschmacks; als Menschendarsteller kommt Leeb weder hier noch auf seinen übrigen Grabmälern Grasser gleich.

Was die Holzplastik betrifft, so könnte es leicht sein, daß gerade von den besten Sachen am meisten verlorengegangen ist. In den Landkirchen Ober- und noch mehr Niederbaierns ist die Ausbeute noch immer groß. Daß sich an ihnen ein sehr bewegter Gewandstil zeigt, gehört zur Zeit. Allein die Bewegung ist hier nicht dynamisch aufzufassen, wie bei Veit Stoß, sondern mehr als Erzeugerin schwebender Licht- und Schatteneindrücke. Ein schönes Beispiel die Mutter Gottes von Jenkofen um 1490 (Abb. 309). Ein Schnitzer von raffiniertem Geschmack war der Meister Hans, der um 1490 die Hochaltäre für den Dom und St. Walpurgis in Eichstätt arbeitete. Das Vesperbild (Abb. 319—321) ist ein Thema, das den Baiern besonders ans Herz gewachsen war und in jeder Stilphase neue Triebkraft zeigte. Noch hat der Leichnam die Starrheit des älteren Typus (Abb. 255) nicht ganz überwunden, aber welch überlegt plastischer Sinn kündigt sich in der Disposition der im Tode gelösten Glieder an, wie zwanglos und fein stellt der von der Mutter aufgenommene linke Arm des Toten die Verbindung zwischen der Horizontale und Vertikale her, wie sorgfältig ist das Dreieck des Aufbaus berechnet und wie groß sind die Gewandmotive. Daß es sich in der Tat nicht um einen persönlichen, sondern um einen Zeittypus handelt, zeigt das niederbairische Vesperbild Abb. 321. In der Weiterentwicklung der bairischen Schule im 16. Jahrhundert drängten sich die barocken Elemente entschiedener vor. Als einen Hauptvertreter werden wir den Meister des Moosburger Altars kennenlernen. Mißverständlich, weil nur aus chrono-

logischen Gründen, wird er gemeinhin zur Renaissance gerechnet. Mit besserem Recht würde von einer inneren Wahlverwandtschaft mit dieser beim Meister der Blutenburger Apostel gesprochen werden können, der aber zeitlich noch in die 90er Jahre fällt. In das Gemeinbairische gehen diese merkwürdig stillen und etwas starren, auf geklärte und vereinfachte Linienführung hinstrebenden Arbeiten nicht auf, ohne daß man doch Anlaß hätte, einen Fremden in ihnen zu vermuten (Abb. 315—318). Wir sehen also, und legen den Finger darauf, in München dasselbe wie in Nürnberg: gegen das Jahrhundertende tritt in der Spätgotik eine Evolution ein, in der sie sich in eine doppelte Spitze spaltet; die eine weist auf das Barock hin, die andere — sagen wir noch einmal, daß es ohne Einwirkung der italienischen Renaissance geschah — sucht Steigerung durch Vereinfachung, das will sagen, in ihr waltet Zielstrebigkeit zum Klassischen.

Zum bairischen Stammesgebiet gehört nun auch Tirol. Der bleierne Schlaf, der sich seit dem 17. Jahrhundert über das schöne Land senkte, darf nicht vergessen machen, daß es vorher der Sitz eines regen Geisteslebens mit glänzendem künstlerischen Einschlag gewesen ist. Wie in der Schweiz, so erwies sich auch in Tirol im späten Mittelalter das deutsche Kunstelement stärker als das zurückweichende welsche. Wenn aber die Schweizer ohne Unterstützung der schwäbischen Schulen nicht auskamen, so sind die Tiroler Künstler von Natur. Selbst eine notwendig auswählende Betrachtungsweise wie die unsere dürfte an der Tiroler Bildschnitzerei unter keinen Umständen vorübergehen. Nun aber hatte sie zudem noch die Gunst des Glücks: das Genie Michael Pachers, des Malers, hat auch über ihr geleuchtet (Abb. 322—328). In allen bisher in Frage gekommenen Fällen eines behaupteten Doppelkünstlertums haben wir es zurückgewiesen, weil uns jedesmal Schnitzwerk und Malwerk auf individuell verschieden geartete Künstler hinzuweisen schienen *. Bei den Altären von Gries und von St. Wolfgang hingegen tragen sie so genau dieselbe geistige Prägung, daß wir uns Maler und Bildhauer nur als persönliche Einheit denken können, es sei denn, dieselben wären, was niemand wird glauben wollen, geistige Zwillingsbrüder gewesen. Wie aber im Arbeitsprozeß die Suggestion des Meisterwillens und die manuelle Leistung der Gehilfen ineinandergriffen, davon wird der Schleier sich nie lüften lassen. Der Altar für Gries bei Bozen wurde 1471 in Auftrag gegeben (mit einer Lieferungsfrist von vier Jahren), der für St. Wolfgang am Attersee 1481 vollendet. Vom einen zum andern ist ersichtlich eine Steigerung eingetreten, ja es ist der Altar von St. Wolfgang der absolute Höhepunkt der ganzen Gattung des aus Malerei und Plastik zusammengesetzten

* Einzige Ausnahme: Veit Stoß in Münnerstadt.

Wandelaltars. Mit der äußeren Nebeneinanderstellung der beiden Künste hatte er begonnen, die innere Durchdringung zu einer wahren Synthese war ihr Ziel. Sicher ein von schweren Gefahren umstelltes. Nur eine sehr echte künstlerische Gesinnung konnte es erreichen, ohne ins unkünstlerisch Zwitterhafte sich zu verlieren. Veit Stoß' Krakauer und Riemenschneiders Creglinger Altar haben wir als Meisterwerke der Gattung kennengelernt; Pachers St. Wolfganger hat die in ihr liegenden stilistischen Möglichkeiten doch noch tiefer ausgeschöpft und zu einer grandiosen Polyphonie vereinigt, mit der sich nichts vergleichen kann, der gegenüber beispielsweise der Reichtum der flandrischen und niederrheinischen Altäre kleinlich und mühsam erscheint. Den Weg, den Pacher gegangen ist, zeigt der Vergleich des St. Wolfganger Altars mit dem älteren von Gries. Beide stellen denselben Gegenstand dar, die Krönung Mariä; beide ähneln sich auch in der Anlage. Die Steigerung liegt in der künstlerischen Ausmünzung der Tiefe. Während in Gries die Raumschicht der Figuren und die des Hintergrundes klar und bestimmt sich voneinander absetzen, tritt in St. Wolfgang, ohne daß der Kasten, mit dem Zollstock gemessen, wesentlich tiefer wäre, durch unbeschreiblich kunstvolle Abstufung der Schatten und Durchsetzung mit spielenden und verdämmernden Halblichtern eine mystische Verunklärung von wunderbar malerischer Wirkung ein, — spezifischer malerisch als irgendein Gemälde der Zeit, als auch Pacher selbst auf seinen räumlich immer klar bleibenden Bildperspektiven es angestrebt hat. Aufgenommen in den mächtigen Wellenschlag der Lichter und Schatten schwimmen Farbe und Gold zu großen, tonigen Massen zusammen. Allein schon in diesem allgemeinen optischen Aspekt ist alles wogende Bewegung, wie sie der älteren Fassung in Gries noch fremd war, und — wir müssen es einschalten — auch in einer völlig andern Region des künstlerischen Wollens liegend, als in der Pachers Vorbild Mantegna und alle andern Italiener der Zeit zu Hause waren. Im Linearen sodann tritt die Bewegung in festere Bahnen. Um auch hier mit dem summarischen ersten Eindruck zu beginnen: wir würden die Krümmungslinien der Gewänder als weniger ausdrucksreich empfinden, gäbe nicht die tektonische Gebundenheit des Baldachinüberhanges den Kontrast. Das stärkste Wirkungsmittel auf der Seite der Freiheit ist aber die große Asymmetrie im Mittelfelde, die dadurch entsteht, daß links Christus auf hoch aufgerichtetem Throne sitzt, rechts unter ihm Maria kniet; entsprechend die schleppentragenden Engel, der eine höher, der andere tiefer; einzig die Taube des Heiligen Geistes in strenger Zentralisation und dadurch die Augen sofort auf sich ziehend. Unter diesem Gesichtspunkte wollen die Grieser und die Sankt Wolfganger Komposition genau miteinander verglichen sein: welch ein Zuwachs von Asymmetrien in der zweiten! Pachers Gestalten sind

getragen von einem Gefühl für zeremonielle Würde, das im Geiste des katholischen Gottesdienstes liegt, aber sonst im Realismus des 15. Jahrhunderts fast überall verkümmert war; aber es ist doch ein anderes als im hohen Mittelalter; denn so gemessen die Haltung der Handelnden selbst ist, um sie her zittert die Luft von Erregung. Die Charaktere sind von einer Größe, die die deutsche Kunst in diesem Jahrhundert sonst nicht kannte. Hier darf mit Recht an Pachers Bekanntschaft mit Mantegna erinnert werden, zugleich und schließlich noch mehr aber daran, daß in ihm die ungebrochene Kraft und natürlich aristokratische Gesinnung eines Bergvolkes wohnte, die notwendig eine andere geistige Atmosphäre schuf als die städtisch beklommene, in der die Mehrzahl der deutschen Schulen zu atmen hatte. — Pacher starb 1498. Aus seiner Werkstatt gingen zahlreiche Schüler hervor, die bis ins erste Viertel des folgenden Jahrhunderts die Tiroler Schnitzkunst auf einer ansehnlichen Höhe hielten. Der prachtvolle Altar in Heiligenblut von 1520 lebt noch ganz in Pacherschen Erinnerungen.

Es wurde bei früherer Gelegenheit darauf hingewiesen, welche Gefahr für die ausgehende Kunst des Mittelalters in der demokratischen Notwendigkeit der Massenerzeugung lag. Sie besteht auch für unsere Darstellung, die ermüdend werden würde, wenn wir in gleicher relativer Ausführlichkeit von Schule zu Schule weitergehen wollten. Es wird des weiteren schicklicher sein, uns auf wenige übersichtliche Bemerkungen zu beschränken. — Noch haben wir nichts vom rheinischen Westen gesagt. Daß er in dieser Zeit nicht gefeiert hat, versteht sich eigentlich von selbst. Allein die Summe des Zerstörten ist niederschlagend groß. Zwei Kurfürstengräber in Mainz (Dieter von Isenburg † 1482 [Abb. 370], Albrecht von Sachsen † 1484) gehören zu den besten der Epoche. Zwei große und berühmte Ölberge standen in Speier und Straßburg. Der erstere war zentral komponiert und stand in einer nach allen Seiten offenen sechsseitigen Halle. Der letztere (von 1498) besteht, in seine Teile zerlegt, noch (Abb. 364). Ursprünglich nahm er den Raum zwischen zwei Strebepfeilern der Thomaskirche ein. Wenn man die kleinere Nachbildung in Offenburg zu Hilfe nimmt, erkennt man ein bezeichnendes Muster der malerisch-realistischen Stilrichtung. Der Hintergrund ging in ein wirkliches Gemälde über, ins Monumentale übertragend, was wir im kleinen an den Flügelreliefs von Blaubeuren schon kennengelernt haben. Christus und die schlafenden Jünger sind überlebensgroße Gestalten voll wuchtigen Lebens, und die Schergen, nach Modellen aus der Bürgerwehr, sind mit shakespearischem Humor gezeichnet. Was sodann die oberrheinische Holzplastik betrifft, so lassen einige entzückende Stücke aus der Frühzeit des 16. Jahrhunderts auch für das 15. eine hohe Qualität vermuten;

erhalten hat sich äußerst wenig (eine Folge arger Geringschätzung dieser Denkmälerklasse in der Zeit der französischen Herrschaft). — Aus den mittelrheinischen Kirchen ließe ein langer Katalog von Grabsteinen sich zusammenstellen, die ein wohlhabender und kunstsinniger Kleinadel zurückgelassen hat. — Am Niederrhein fällt am meisten in die Augen der Reichtum an Schnitzaltären. Das sehr Aparte ihrer Erscheinung kommt daher, daß sie teils unmittelbarer Import aus Flandern sind, teils in Nachahmung der flandrischen Manier sich bewegen. In derselben hat, im genauen Gegensatz zum Einfachen und Starken, dem am Ende des Jahrhunderts die oberdeutsche Kunst zustrebt, das bravouröse Kleinmeistertum die Herrschaft an sich gerissen. — Von Westfalen, Niedersachsen, Schleswig-Holstein, Mecklenburg und Pommern ist nichts zu sagen, als daß Hunderte von Händen auch hier dafür sorgten, daß jede Stadt- und Dorfkirche die ihr zukommende Zahl von Schnitzaltären erhielt, die sich aber nur selten und nie weit über ein bescheidenes Mittelmaß erhoben. Eine höhere Stufe erreichten nur die Werkstätten Lübecks, sie exportierten auch reichlich nach Schweden und Livland. — Thüringen, Obersachsen und Schlesien können als Vorland Oberdeutschlands bezeichnet werden; die Vischersche Gießhütte hatte hier ein Hauptabsatzgebiet, und fränkischen Schnitzaltären begegnen wir in Menge; es muß aber betont werden, daß mehreres vom Besten, was wir dort finden, aus einheimischen Werkstätten stammte. Sie werden sich mit der Zeit feststellen lassen. Am bekanntesten bis jetzt ist die betriebsame Werkstatt des Valentin Lendenstreich in Saalfeld (1479—1503). Naumburg, Merseburg, Chemnitz, Annaberg, Freiberg, die Dresdener Altertumssammlung, die Kirchen Breslaus und anderer schlesischer und lausitzischer Städte enthalten Stücke, die der Beachtung durchaus wert sind. Je weiter nach Nordosten, um so schwächer wird das bodenständige Gewerbe, um so größer der Abstand zwischen der eigenen Leistung und den Erwerbungen aus den Niederlanden, vom Rhein und aus Nürnberg. Am besten versorgt war, wie zu erwarten, das Ordensland. Im heutigen Vorrat mögen zu den besten Stücken gehören ein südostdeutsches Vesperbild in Neumark (Replik von Abb. 255), eine mittelrheinische Madonnenstatue in Thorn (Replik von Abb. 280) und ein großes gemaltes Altarwerk aus der Nürnberger Abzweigung der böhmischen Schule (Abb. 417, aus der Schloßkirche in Graudenz, jetzt auf der Marienburg). Dies bunte Durcheinander der Herkunft ist charakteristisch für das Kolonialland. Allein es fehlt in den Urkunden auch nicht an Namen einheimischer Künstler und es müssen manche ganz achtbare darunter gewesen sein, wenn der Hochmeister sie für gut genug hielt, um dem König von Ungarn damit ein Präsent zu machen, oder wenn Heinrich Derby, der nachmalige König Heinrich IV. von

England auf seiner Preußenfahrt bei einem Maler in Königsberg zwei Bilder für seine Schloßkapelle und bei einem dortigen Goldschmied ein großes Tafelservice bestellte.

In den hundert Jahren deutscher Malerei und Plastik, die wir in diesem Kapitel zusammengefaßt haben, ist zu der großen inneren Umwandlung eine Veränderung im äußeren Bilde hinzugetreten, auf die wir zum Schluß noch einmal die Aufmerksamkeit hinlenken wollen: Die landschaftlichen Akzente haben sich gründlich verschoben, Oberdeutschland ist auf den ersten Platz gerückt. Wie war das in den Jahrhunderten des romanischen Stils und noch in der Frühzeit der Gotik anders gewesen! Die große monumentale Kunst der Stauferzeit und der Naturalismus des 15. Jahrhunderts bewegen sich nicht bloß in verschiedenen Gesellschaftsschichten, sondern auch auf örtlich getrennten Schauplätzen. Zwischen ihnen erscheint das 14. Jahrhundert als eine Epoche der Ausgleichung. Noch im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts, das wir unter der Überschrift »Zwischenzeit« behandelt haben, war zwischen Nordsee und Bodensee, zwischen Köln und Nürnberg das Kunstleben ungefähr gleichmäßig stark und auch innerlich gleich gerichtet. Mit der Wendung zum Naturalismus beginnt die Ungleichheit: der Süden entwickelt mehr Initiative als der Norden, der Osten zeigt sich belebter und selbständiger als der Westen. Zweifellos sind hierbei sehr zusammengesetzte Ursachen im Spiel. Die wesentlichste war doch wohl der mit dem Emporkommen des Naturalismus verbundene Bruch mit der Tradition. Es wurde jetzt ein Vorteil, keine sehr alten und festen zu besitzen. Die Gegenüberstellung von Köln und Nürnberg, von Regensburg und München, in weiterem Umfange von Elsaß und Schwaben, Niedersachsen und Baiern gibt die Beispiele. Sodann kommen zweifellos Unterschiede in der Art der Begabung der Stämme hinzu; daß der sächsische Stamm künstlerisch nicht etwa unbegabt war, hatte er schon früh bewiesen; in dem, was die jetzige Zeit forderte, zeigten sich die Baiern und Schwaben überlegen. Und endlich ist allgemeinhin zu sagen: die typisch spätgotische Kultur war der Exponent einer bestimmten Stufe in der Entwicklung des Städtelebens, die — wiederum aus komplizierten Gründen — in Süddeutschland am besten gediehen ist. Köln und Lübeck, die kraftvollsten Repräsentanten der vorigen Epoche, tragen in dieser unverkennbare Züge der Alterung; die exemplarische Stadt des 15. Jahrhunderts ist in jedem Betracht Nürnberg.

Drittes Kapitel.

Der Bilddruck. Das Kunstgewerbe.

I.

Das deutsche 15. Jahrhundert hat der Welt nicht nur den Buchdruck, sondern auch den Kupferstich und Holzschnitt geschenkt. Was sie von allen andern Kunstgattungen unterscheidet und bei ihrer Erfindung der Zweck war, ist die Vervielfältigung. Dies ist an sich keine künstlerische Eigenschaft; ob eine Zeichnung in hundert Exemplaren vorhanden ist anstatt nur in einem, das ändert nichts an ihrem Wert und Gehalt, aber es vergrößert um ebensoviel ihren Wirkungskreis. Die Erfindung des Kupferstichs und Holzschnitts geht also zuerst die Kulturgeschichte an. Wenn sie in Deutschland früher als in andern Ländern ein reifes Feld fand, so beruht das nicht auf einem künstlerischen oder technischen Vorsprung, sondern darauf, daß Deutschland durch seinen sozialen und kulturellen Zustand in besonderer Weise auf diese Erfindung hingelenkt wurde, die, wir wiederholen es, zunächst allein auf Vermehrung, noch nicht auf Verbesserung der graphischen Produktion abzielte. Gleichwohl lag es dem Bilddruck nicht an, Werke der »großen Kunst« — was uns Heutigen so natürlich erscheint — zu reproduzieren; im 15. Jahrhundert bleibt das bescheidenste, roheste Blatt der Graphik gegenüber der großen Kunst »Original«. Das Mittelalter und die nächste Folgezeit hat in allen Künsten in unbefangenster und vielfältigster Weise Einzelheiten entlehnt, aber niemals ein Kunstwerk als Ganzes abgeschrieben. Nur in seinem eigenen Kreise ging der Bilddruck auch schon damals mit Nachschnitten vor.

Das Auftreten des Kupferstichs und Holzschnitts im 15. Jahrhundert ist in der Geschichte der deutschen Kunst eine Wegmarke von tiefer Bedeutsamkeit. Man muß auf den Ausgangspunkt zurückblicken. In der karolingischen, der ottonischen Zeit — wie weit war damals noch die Distanz zwischen der Kunst und dem Volk! Wir haben sie dann langsam in die Tiefen steigen und sich ausbreiten sehen. Jetzt war der Drang der Massen nach einem Anteil an ihr so gebietend geworden, daß

die neue Erfindung mit Notwendigkeit sich einstellte. Die in unermeßlicher Menge von Privatpersonen gestifteten Andachtsbilder aller Art gehörten letztlich doch der Öffentlichkeit, der Bilddruck aber wendet sich an den Einzelmenschen, sein Leitspruch ist »Klein, aber mein«. Er entwickelt sich — eine völlig neue Erscheinung — sozial von unten nach oben. Am Anfang steht das einzelne Erzeugnis auf niedrigster Wertstufe, seine Bedeutung liegt allein in der Masse. An den Kirchtüren, auf Jahrmärkten und Wallfahrten wird es feilgeboten und folgt seinem Besitzer ins Haus, gewinnt einen Platz in seinem persönlichen Leben. Wer kennt nicht die Szene in Goethes Götz, wo der Bruder Martin den Reiterknaben fragt: *»Wie heißt du?« Georg. »Da hast du einen tapferen Patron.« (Zieht ein Gebetbuch hervor und gibt dem Buben einen Heiligen.) »Da hast du ihn. Folge seinem Beispiel, sei brav und fürchte Gott!«* Lesen wir dann noch Unterschriften, wie etwa diese: *»Der diese figur ehret mit einem pater noster der hat* 14 *dusent jahr Ablaß«* oder *»Wer des hl. Christophorus Antlitz erschauet, der wird selbigen Tages keines bösen Todes sterben«* — so wissen wir auch noch von einer andern Seite über die Quellen dieser Bilderfreude Bescheid.

Holzschnitt und Kupferstich sind sich im Ziel — der mechanischen Vervielfältigung einer Zeichnung — gleich, in den Mitteln indessen verschieden. Nicht im angewendeten Material liegt der Unterschied, sondern in der Art, wie die Zeichnung von der Druckplatte auf das Papier übertragen wird. Der Holzschnitt ist Hochschnitt, der Kupferstich Tiefstich. Im Holzschnitt wird um die Zeichnung herum alles von der Tafel weggearbeitet, was beim Abdruck weiß erscheinen und deshalb mit dem Papier nicht in Berührung kommen soll. Im Kupferstich werden die Linien, die im Abdruck schwarz zu erscheinen bestimmt sind, in die Platte eingegraben, und das derselben angepreßte, gefeuchtete Papier saugt aus den Vertiefungen die Schwärze an sich. Aus diesen technischen Voraussetzungen ergibt sich eine andere, innere Verschiedenheit. Das Stechen ist ein unmittelbares Zeichnen in das Metall hinein, und erst während dieses Prozesses entsteht das Bild; um so vollkommener wird es sein, je gefügiger die Hand den Forderungen des Auges Folge leistet. Im Holzschnitt dagegen wird die Vorzeichnung fertig auf die Platte aufgetragen, und sie kann durch das Schneidemesser nicht mehr verbessert, wohl aber verschlechtert werden. Für den Kupferstich ist es deshalb der günstigste Fall, daß die künstlerische und technische Schöpfung in einer Hand bleiben, andernfalls der Stecher nur Kopist wäre; indessen beim Holzschnitt die Entwicklung bald dabei anlangte, daß der Zeichner und der Schneider verschiedene Personen waren, d. h. also, daß die mechanische und die geistige Arbeit sich sonderten, mit gutem Erfolg freilich nur dann, wenn der Zeichner seinen Willen von vornherein auf das dem

Schneidemesser Zusagende einstellte. Holzschnittmäßig behandelt ist schon jeder Stempel, und der Gebrauch von Stempeln ist uralt; speziell als Schablone für den Zeugdruck und zur Vorzeichnung von Stickereien, auch von Initialen in den Handschriften, waren sie längst im Gebrauch. Ebenso war die Kunst des Gravierens auf Metall von jeher den Goldschmieden geläufig; man hat in unseren Tagen die Probe gemacht und von Gravierungen, z. B. des 12. Jahrhunderts, Abzüge genommen, die wie Kupferstiche aussehen. Als das Papier anfing, billig zu werden, wurden auch wirklich von den Platten Probeabdrücke genommen, bevor man die gravierten Linien, um sie in ihrer Schmuckeigenschaft wirksamer zu machen, mit schwarzem Schmelz (Niello) ausgoß. Der Holzschnitt und Kupferstich sind »erfunden« in dem Augenblick, wo bei der Herstellung einer Platte der ausgesprochene Zweck die Vervielfältigung ist. Gegenüber allen Versuchen, Deutschland den Anspruch auf die Priorität zu entreißen, hat es sich durch immer zahlreicher werdende Zeugnisse erwiesen, daß in der systematischen, gewerbsmäßigen Anwendung des Druckverfahrens Deutschland allen andern Ländern voraus war.

Holzschnitt und Kupferstich begannen als die Konkurrenten der Miniaturmalerei und wurden schnell deren Überwinder. Hier liegt eine der kenntlichsten unter den Schnittlinien zwischen Mittelalter und Neuzeit. Im 15. Jahrhundert gingen eine Weile noch beide nebeneinander her. Den Sieg im Wettbewerb entschied nicht der vornehmere unter den Verbündeten, der Kupferstich, sondern der plebejische Holzschnitt, — auch dies ist bezeichnend. Die Miniaturmalerei des ausgehenden Mittelalters ist erst wenig erforscht und lockt auch wenig an; sie war in der Kunstbewegung der Zeit nur Mitläufer, nicht Pfadfinder. Wenigstens gilt das von Deutschland. Dagegen ist in der luxuriösen Atmosphäre der französisch-niederländischen Hofkunst die Miniaturmalerei nicht nur noch einmal zu höchstem Glanz aufgeblüht, sondern eben sie war der Boden, auf dem der Naturalismus zuerst zum Durchbruch kam. Möglicherweise wird auch in Deutschland für die Anfänge des neuen Stils der Zusammenhang zwischen Buch- und Tafelmalerei sich wichtiger erweisen, als heute schon sichtbar ist, im ganzen aber wird das Urteil über jene sich nicht ändern. Auf Luxus war die deutsche Buchillustration nicht gerichtet. Die Gebetbücher einer deutschen Herzogin hätten der Frau eines Hofbeamten in Brüssel oder eines Handelsherrn in Brügge ein eigentümliches Lächeln abgelockt; dagegen ging in keinem Lande die Nachfrage nach Büchern in der Masse so stark in die Höhe wie in Deutschland schon vor der Erfindung Gutenbergs. Dr. Neidhart in Ulm besaß zu Anfang des 15. Jahrhunderts 300, der Jurist Künhofer in Nürnberg 151. Der schreibende Mönch war eine seltene Figur geworden. Im 14. Jahrhundert wendete man sich, wenn man ein Buch kopiert haben wollte,

an die bürgerlichen Lohnschreiber. Im 15. Jahrhundert organisierten sie sich zu größeren Werkstätten, in denen fabrikmäßig auf Vorrat gearbeitet wurde, wie es auch schon Bücherläden gab. Von einem in der kleinen elsässischen Reichsstadt Hagenau ansässigen Unternehmer hat sich durch Zufall eine Verlagsanzeige erhalten, die als Beispiel für viele ähnliche gelten kann: »Item welcher Hande Bücher man gerne hat, groß oder klein, geistlich oder weltlich, hübsch gemalt, die findet man alle bei Diebolt Lauber Schriber in der Burge zu Hagenow.« Es folgen 38 einzelne Titel, einiges davon religiöse Erbauungsliteratur, das meiste Poesie: Parzival, Tristan, Wolfdietrich usw., die Gesta Romanorum, die gangbaren Lehrdichtungen, der welsche Gast, Freidank, Äsop usw., das Schachzabelbuch, das kaiserlich Rechtbuch. Das Papier hat das Pergament verdrängt, die Preise sinken, in den Illustrationen herrscht die Sachlichkeit und das Handwerk. Sie sind Federzeichnungen, flüchtig mit Wasserfarben ausgefüllt, eigentlichst Illustrationen zum Text, also nicht nur der Erscheinung, sondern auch der Absicht nach etwas anderes als die auf einen immer engeren Kreis luxuriöser Liebhaber zurückgedrängten Deckfarbemalereien, die stilistisch eigentlich verkleinerte Tafelbilder sind.

Es gab weiterhin andere Werkstätten — oder in den oben geschilderten gesonderte Abteilungen —, die ihren Kundenkreis ganz unten, bei den kleinen Leuten, selbst den des Lesens unkundigen, suchten. Für diese wurden Einzelblätter angefertigt. Neben dem Bilde nur eine kurze Beischrift, und oft auch diese nicht, da es sich stets um allgemein gangbare Vorstellungen handelte: Heiligenbilder, Szenen aus der Passion, Monatsbeschäftigungen, Illustrationen zu den Zehn Geboten, den Sieben Sakramenten und dergleichen und, leichtlich begehrter als alles, — Spielkarten. Man nannte die Einzelblätter Briefe und die Verfertiger Briefmaler (Brief von lat. *breve*; das Wort malen umfaßt auch zeichnen). Es ist nun aus vielen Gründen wahrscheinlich, wenn es sich auch nach der Natur der Sache nicht direkt beweisen läßt, daß die Briefmaler, denen alles auf Schnelligkeit und Billigkeit der Herstellung ankam, die ersten waren, welche die aus dem Zeugdruck, aus der Schablonisierung von Initialen in den Handschriften und sonstigen Verwendungen längst bekannten geschnittenen Holzstöcke in den Dienst der Vervielfältigung ihrer Bilderware stellten. Ein Vorrecht an der Erfindung läßt sich für keine bestimmte Stadt oder Landschaft feststellen, es scheint, daß sich die Sache schnell herumgesprochen hat, und jedenfalls war die Hauptvoraussetzung, das populäre Tagesbedürfnis, überall gegeben. Die ältesten erhaltenen Holzschnitte reichen, ihrem Stil nach zu urteilen, um einiges über das Jahr 1400 hinaus. Dazu paßt die urkundliche Nachricht, daß im Jahre 1395 in Bologna ein Federico di Germania, der »*cartas figuratas et pictas imagines et figuras sanctorum*« feilbot, wegen Falschmünzerei verfolgt

wurde, woraus, wenn auch der erste Teil der Nachricht mehrdeutig ist, zum mindesten hervorgeht, daß der Mann sich aufs Stempelschneiden verstand; aber was anderes als die Billigkeit seiner Ware hätte sie in Italien konkurrenzfähig gemacht? Spielkarten (die in Deutschland durch vorsorgliche Obrigkeiten, natürlich umsonst, verboten wurden) waren ein ständiger Exportartikel nach Italien, wie z. B. von Ulm berichtet wird, daß sie in ganzen Fässern versandt wurden.

Der Kupferstich ist jünger als der Holzschnitt, und es liegt nahe, anzunehmen, daß er durch die Erfolge jenes angeregt wurde. Er kam aus einer andern, von Anfang an künstlerisch höher gearteten Umgebung, aus den Werkstätten der Goldschmiede. Vorbildung in der Zeichenkunst war hier unerläßlich, nicht wenige Maler haben ihren ersten Lehrgang in einer Goldschmiedewerkstatt durchgemacht. Wenn der Holzschnitt, bevor er seine eigene Kraft erkannte, nichts anderes war als der rohere Ersatz einer rohen Federzeichnung, so waltete im Kupferstich vom Ursprung an wirklicher Künstlersinn und entdeckte in ihm Ausdrucksfeinheiten und stilistische Besonderheiten, die jenseits der Miniaturmalerei lagen. Holzschnitt und Kupferstich haben ursprünglich auch ein durchaus verschiedenes Publikum. Wir müssen ihre Geschichte besonders betrachten *.

Der Holzschnitt. Man kann — nach einem zwar nur äußerlichen, aber die Übersicht erleichternden Einteilungsgrunde — drei Stufen unterscheiden: das Einzelblatt, das Blockbuch, die Illustrierung des Buchs in unserem Sinn, d. h. des mit beweglichen Lettern gedruckten. — Der primitive Holzschnitt hat nicht nur mit den Schwierigkeiten der Schneidetechnik, sondern auch mit denen des Druckverfahrens zu kämpfen, daher das Aussehen der meisten Blätter unkultiviert, ja oft genug abstoßend ist. Wenige und derbe Linien mit rauhen Rändern und oft ungleicher Erfassung des Papiers durch die Schwärze. Keine Schatten, keine Modellierung. Aber noch verläßt sich der Holzschnitt nicht auf sich allein. Es tritt regelmäßig mit der Hand ausgeführte Ausmalung in dünner Wasserfarbe hinzu, wodurch die Ähnlichkeit mit der kolorierten Federzeichnung völlig wird. Mindestens sollte es so sein. Indessen wurden mit Rücksicht auf die ärmsten Käufer auch unkolorierte Abzüge in den Handel gebracht. Bloß handwerkliche Kopisten waren die Zeichner für den Holzschnitt nicht. Am wenigsten waren ihre Vorlagen vorzugsweise Miniaturen. Vielmehr schöpften sie aus dem

* Den eng an die technischen Ausdrucksmittel gebundenen Reiz der Originale können unsere Nachbildungen nur unvollkommen wiedergeben. Besonders ist die unvermeidliche Verkleinerung abträglich. In manchem Betracht vertragen Gemälde die Verkleinerung besser als Stiche.

ganzen vorhandenen Kunstschatz, vielleicht sogar mit Einschluß der Plastik. Immer erforderte die Umstellung in den (von der Tafelmalerei schon verlassenen) Flächenstil ein ziemliches Maß von Selbständigkeit. Die besten Blätter haben eine große Schlagkraft des Ausdrucks, und es kommt in ihnen sogar, dank der Vereinfachung des Vortrags und unterstützt durch ihr in der Regel großes Format, etwas wie ein monumentaler Zug zum Vorschein, durch den sie, wie auch durch ihren Farbenschmuck, an die Glasmalerei erinnern. — Die stilistisch älteste Gruppe ist nicht die roheste. Sie entspricht der Stufe der Malerei, die wir unter der Überschrift »Zwischenzeit« behandelt haben. Die Linienführung ist weich und geschwungen, Hintergründe fehlen, anstatt ihrer tritt Musterung oder ein gleichmäßiger Farbton ein; das Anmutige und Empfindungsvolle, das die Zeit verlangte, ist auch auf dieser untersten Stufe der Kunstübung nicht verlorengegangen (Abb. 502). — Die zweite Gruppe zeigt die Folgen der um sich greifenden Massenproduktion. Roh ist nicht nur die eilfertige Arbeit des Schneidemessers, sondern meistens schon die Vorzeichnung selbst. Es war auch keine leichte Aufgabe, die Belange des neuen, realistischen Stils, wie es hier doch geschehen mußte, auf einen einfachen linearen Ausdruck zu bringen. Dabei tritt dann unumwunden an den Tag — was in der Tafelmalerei neben andern Eigenschaften weniger sichtbar wird, wiewohl es durchaus nicht ausgeschaltet ist —, daß die angestammte deutsche Empfindung auch im Naturalismus auf das an sich unnaturalistische Interesse an dem sozusagen kalligraphischen Eigenwert der Linie keineswegs verzichten will. Man wird sich am schnellsten im Holzschnitt das Besondere in der spätgotischen Stilisierung klarmachen können, dies Wohlgefallen am Harten, Eckigen, Brüchigen, das nicht aus einer genaueren Naturbeobachtung, sondern aus einer grundlegenden psychologischen Disposition zu erklären ist. Indessen wird es immer das Gegenständliche sein, das in der Gattung am meisten die Aufmerksamkeit fesselt. Kaum in einer andern gibt sich Glaube, Wißbegierde, Phantasieleben des Volkes in so aufrichtiger Unmittelbarkeit. Da hier gerade die Fülle der Einfälle es macht, ist es doppelt schade, daß wir uns mit wenigen Stichproben begnügen müssen. — Am stärksten vertreten und vielfältigst variiert ist das Leiden Christi in mystisch-symbolischer Zusammenfassung: der Schmerzensmann (Abb. 504), die Gregorsmesse (Abb. 505), das Wappen Christi, d. h. die Zusammenstellung seiner Marterwerkzeuge, dasselbe Thema mit der poesievollen Umbiegung, daß in die Mitte das Jesuskind gesetzt wird (Abb. 507), der Keltertreter (Abb. 500), eine mystische Deutung von Jes. 83, 1—6; zuweilen die Trauben stampfend, während ein Engel den Wein, d. i. sein Blut, im Kelche auffängt; in noch kühnerer Wendung er selbst unter der Presse, die sein Kreuz ist; als Seitenstück zum Kelter-

treter die Hostienmühle. — Überraschenderweise verhältnismäßig selten Maria und dann am liebsten mit einer symbolischen Beziehung: auf der Mondsichel, im Ährenkleid und dergleichen. — In großer Auswahl die Heiligen; unter ihnen wohl am häufigsten St. Christoph. — Äußerst beliebt sind moralische Ermahnungen, nicht selten mit humoristischem Anflug. Ein großes Schrotblatt zeigt das Innere einer Kirche; die Messe wird gelesen, die Weiber auf den Bänken plaudern, die Männer karessieren, der Teufel erscheint, im Hintergrunde vertreibt Christus die Wechsler; die Unterschrift lautet: Niemand kann wol sagen noch schreiben das schwetzen der bösen metchen usw. Ein anderes Beispiel: Christus am Kreuz, daneben (wo sonst Maria und Johannes) ein Mönch und ein üppig gekleideter Weltmann; vom Kopfe des ersten führen Linien auf die Wunden des Erlösers, vom Kopf des zweiten Linien auf die Attribute des Schlemmerlebens, und über dem ersten erscheint ein Engel, über dem zweiten ein Teufel; mit freundnachbarlicher Bosheit hat ein Besitzer des Blattes neben den Sünder den Namen »Herr Kaspar« hingekritzelt. — Auch auf Tagesereignisse (zu vergleichen mit dem historischen Volkslied) wird angespielt, z. B. eine verwickelte Allegorie auf die Auseinandersetzungen Kaiser Friedrichs III. mit Frankreich und dem Papst; ein Porträt des Türkenkaisers Mahomed II. und dergleichen mehr. — Beliebt sind Neujahrskarten, auf denen das Christkind dem Empfänger ein gutes Jahr wünscht.

Die Blockbücher. Man kann sie am kürzesten als erbauliche Bilderbücher definieren. Sie greifen, obgleich technisch eine neue Erscheinung, auf die zyklische Darstellungsweise des Mittelalters zurück. In ihnen ist eine größere Zahl von dem Sinne nach zusammenhängenden Bildern in ein Heft vereinigt und von einigem Text begleitet, der bald handschriftlich hinzugefügt, häufiger schon auf der Holztafel mit eingeschnitten ist. Das Publikum war die gebildete Mittelschicht, in erster Linie des geistlichen Standes, doch gewiß auch mit Erweiterung nach der Laienseite; sonst gäbe es nicht außer den lateinischen Ausgaben noch so viel deutsche. Sie sind höchst lehrreiche Dokumente des religiösen Lebens der vorreformatorischen Zeit (während Italien den volkstümlich-religiösen Holzschnitt überhaupt nicht kannte, und die französisch-sprechenden Länder auch bloß in den unter niederländischem und deutschem Einfluß stehenden nördlichen und östlichen Randgebieten). Im Gegensatz zu den Einzelblättern, die sich immer nur als Unika erhalten haben, kennen wir von den meisten Blockbüchern mehrere Ausgaben, was für Beliebtheit und Verbreitung spricht. An ihnen sind die Niederlande stark beteiligt, und manche deutsche Drucke sind Kopien niederländischer Originale. Nach der Zahl der erhaltenen Exemplare steht an der Spitze die Ars moriendi: ein Mensch liegt auf dem Sterbelager, Teufel

umdrängen ihn und halten ihm auf Spruchbändern die Titel seiner Sünden entgegen; aber sein guter Engel beschützt ihn und ruft nacheinander Gottvater, den Erlöser, die Jungfrau Maria, die Heiligen zu Hilfe; auf dem letzten Blatt entweichen die Dämonen mit Fluchen, und die Seele des Geretteten schwebt gen Himmel. Kaum minder verbreitet war (der Name erst aus neuerer Zeit) die Biblia pauperum, nach frühmittelalterlichem Schema* eine Gegenüberstellung von Szenen des Alten und Neuen Testaments, als Typus und Antitypus nach dem Grundsatz *quod latet in vetere, patet in novo*; es gibt Ausgaben mit 40, andere mit 50 Blättern. In neun deutschen Ausgaben, außerdem etlichen lateinischen, kennen wir den Heilsspiegel (*speculum humanae salvationis*), in dem nach derselben typologischen Methode die christliche Heilslehre entwickelt wird. Beispiele anderer Titel: der Decalogus, das Symbolum Apostolicum, das Exercitium super pater noster, die Offenbarung Johannis (sechs Ausgaben zu 47—50 Blatt), das Planetenbuch usw.

Das gedruckte Buch. Waren auf den beiden vorigen Stufen des Bilddrucks Zeichner, Formenschneider, Drucker oft, vielleicht in der Regel, eine Person gewesen, so treten diese drei Faktoren nun auseinander. Wir wissen ja, wie geläufig dem Kunstbetrieb dieser Zeit — man denke nur an den Altar — der Grundsatz der Arbeitsteilung war und welche Erfolge im Sinne der Massenproduktion sie ihm verdankte. Im illustrierten Letterndruck ist das Bild nicht mehr die Hauptsache; sein Verhältnis zum Wort ist äußerlich dasselbe wie ehedem in der Bilderhandschrift, innerlich aber doch ein anderes: es dominiert der Zweck der sachlichen Schrifterläuterung; das Bild ist in reinem Sinne Illustration, und sein Stil ist rein zeichnerisch. Das Publikum indessen brauchte einige Zeit, sich an das einfache Schwarz-Weiß zu gewöhnen, weshalb neben den »rohen« Abzügen immer auch einige kolorierte in den Handel gebracht wurden. Wenn auch zu leichter Schattenangabe durch Schraffierung fortschreitend, hat der Holzschnitt es nicht auf plastische Wirkung abgesehen; in die Raumdarstellung findet er sich leichter. Seine Hauptkraft ist die Anregung nicht sowohl des Auges als der Phantasie: ein reicher Strom neuer Erfindungen, wie das erregte Innenleben dieses Geschlechts sie verlangte, kam in Bewegung. — Der erste, der in ein mit beweglichen Lettern gesetztes Buch Holzschnitte einstreute, war ein ehemaliger Gehilfe Gutenbergs, der Briefdrucker Albrecht Pfister in Bamberg. Von den vier illustrierten Büchern, die sich von ihm erhalten haben, trägt das älteste — zwei sind undatiert — das Jahr 1461. Es ist Ulrich Boners Fabelbuch »Der Edelstein«. Ebenso gehören die drei andern, was bezeichnend ist, der volkstümlichen Literatur. Pfisters Fähig-

* Systematisch durchgeführt zuerst in Handschriften vom Ausgang des 13. Jahrhunderts.

keit als Zeichner war gering. Es verging ein Jahrzehnt, bis sein Beispiel Nachahmung fand. Dann ging es schnell vorwärts. Bis 1480 sind neun Druckorte bekannt, in denen das illustrierte Buch gepflegt wurde. Obenan steht Augsburg. Hier erschien 1470 bei Iodoc Pflanzmann die erste illustrierte deutsche Bibel mit 55 Holzschnitten. Schon im selben Jahre trat Ulrich Zaimer mit drei anderen illustrierten Büchern auf: dem Spiegel menschlicher Behaltnis mit 192 Holzschnitten, dem Spiegel des Sünders (einem Beichtkatechismus) und der Historie von der Zerstörung der Stadt Troja. 1471 gab er zwei neue Bücher, 1472 drei heraus usw. Von 1472—1492 ist die Offizin von Joh. Bämler besonders tätig; das Buch der Natur des Cunrat von Meyenberg erlebte in kurzer Zeit drei Auflagen. — Ebenfalls 1470 beginnt die Reihe der Ulmer illustrierten Drucke, mit einer Übersetzung von Boccaccios Buch von den berühmten Frauen. Die Fabeln des Äsop wurden bis 1498 elfmal aufgelegt. 1480 erschien der erste deutsche Kalender. 1482 die Kosmographie des Ptolemäus, das erste Buch mit großen, in Holz geschnittenen Landkarten. — Bis 1480 erscheinen als weitere Druckorte: Eßlingen, Straßburg, Basel, Speier, Würzburg, Köln, Lübeck. — In den 80er Jahren wird der Schnitt gewandter, werden bessere Zeichner herangezogen. Ein Hauptwerk ist Lirers Chronik von Schwaben, Ulm 1486, mit 21 großen, ganzseitigen Schnitten, die Komposition über das rein Illustrative hinaus bildmäßig gesteigert. Derselbe Verlag brachte im selben Jahre die Übersetzung des Terenzischen Eunuchen; ein reiner Konturschnitt, fein, akkurat, mit perspektivischem Wissen prunkend. — 1486 ist auch das Datum der in Mainz erschienenen berühmten »Peregrinationes ad sepulcrum Christi«. Der Domherr Bernhard von Breidenbach hatte sich zu seiner Wallfahrt 1483 den (aus andern Werken nicht bekannten) Maler Erhard Reuwich aus Utrecht mitgenommen. Seine Darstellungen sind nicht aus der Phantasie geschöpft, wie die des Mittelalters, das mit derselben schematischen Ansicht, oft im selben Buch, die verschiedensten Städte erledigte, gleichviel, ob Troja oder Nürnberg; vielmehr gibt er Städteporträts; und die berühmte (öfters reproduzierte) Ansicht von Venedig gestattet einem jeden, zu kontrollieren, wie der sozusagen wissenschaftliche Respekt vor der Wirklichkeit mit einem Rest von Phantastik noch immer kämpft. — Die 90er Jahre brachten die entscheidende Rangerhöhung: der Holzschnitt wurde in den Kreis der Maler aufgenommen. Der erste, der den Schritt tat, war der gewiegte Kenner des Publikums Michel Wolgemut. Bis dahin hatte sich Nürnberg im Bilddruck nicht ausgezeichnet. Die 1483 von Anton Koburger gedruckte deutsche Bibel benutzte noch die entliehenen Stöcke der Kölner. Einen bedeutenden Fortschritt zeigte das Passional von 1488, dessen 262 Holz-

schnitte vom Ulmer Terenz-Meister gezeichnet sein könnten. 1491 trat die Wolgemutsche Werkstatt auf den Plan. Zuerst mit dem »Schatzbehalter der wahren Reichtümer des Heils«, einem voluminösen Erbauungsbuch, das 96 große, ganzseitige Holzschnitte darbietet. 1493 folgte Hartmann Schedels »Weltchronik«, zuerst in lateinischer, im nächsten Jahre in deutscher Ausgabe, mit 650 Schnitten *. Erstaunlich ist die Kürze der Zeit, in der das fertiggestellt wurde; die Tüchtigkeit der Werkstatt und die organisatorischen Fähigkeiten ihres Meisters erlebten hier einen großen Triumph; einen kleineren die Kunst, da der geistige Gehalt der Werke in keinem Verhältnis zu ihrer äußeren Überschwenglichkeit steht. Dennoch sind sie für die Entwicklung des Holzschnitts wichtig. Wolgemut verstand sich denn doch auf sein Metier; er wußte die Schwarz-Weiß-Wirkung klar und kräftig herauszuarbeiten und mutete dabei dem Holzschneidemesser nichts zu, was ihm nicht bequem gewesen wäre. Wenige Jahre vergingen, so zeigte einer der Gehilfen die Wolgemut und Pleydenwurff bei der Ausarbeitung ihrer Entwürfe zur Hand gingen, was der Holzschnitt in der Hand des Genies bedeuten konnte. Dürers Apokalypse (denn wir meinen, daß der junge Dürer in der Reihe jener Gehilfen nicht gefehlt haben kann) entstand nur drei Jahre nach der Weltchronik, 1496—1498, würde also chronologisch noch in unsere Epoche gehören; aus inneren Gründen verschieben wir ihre Betrachtung auf später. — Die fruchtbarsten Druckorte waren in den 90er Jahren Basel und Straßburg. In jedem Jahr erschien eine Mehrzahl illustrierter Bücher: Ausgaben des Terenz, Virgil, Ovid, Cäsar, Horaz, Boethius, die Geschichte Alexanders, die Reisen des Ritters Montevilla, die goldene Bulle seien als Beispiele genannt. Andachtsbücher und erzählende Literatur für den Bürgerstand fehlten natürlich nicht. Das Besondere an den Offizinen dieser Gruppe waren ihre Beziehungen zum Humanismus. Gleichwohl, was bemerkt zu werden verdient, war künstlerisch eine Berührung mit der Renaissance noch nicht eingetreten. Es gibt einen Zeichner in diesem Kreise, der durch geistreiche, witzige, anmutige Erfindung und formgewandte Darstellung allen gleichzeitigen in Deutschland überlegen ist. Die Hypothese, daß der interessante Unbekannte niemand anders gewesen sei als der junge Dürer, der während seiner Wanderschaft in den in Frage kommenden Jahren in der Tat in Basel Halt gemacht hat, stößt, wenn ihr auch gute Gründe zur Seite stehen, schließlich doch auf überwiegende Bedenken. Es scheint, daß hier ein talentvoller Künstler, der um einiges, nicht viel, älter als Dürer gewesen sein wird und mit Dürer in der Zeit von dessen Aufenthalt am Oberrhein in wechselwirkende Beziehung getreten sein muß, frühzeitig aus dem

* Einige Stöcke wurden mehrmals abgedruckt, so daß im ganzen mehr als 1000 Bilder vorhanden sind.

Leben geschieden ist. Da wenig Hoffnung besteht, seinen Namen zu entdecken, bleibt er uns der »Meister der Bergmannschen Offizin«. Sebastian Brants Narrenschiff, das Buch des Ritters von Turn und der Baseler Terenz sind seine Hauptwerke (Abb. 506 u. 509). — Erwähnen wir schließlich noch wegen ihrer großen Verbreitung zwei niederdeutsche Bibeln. Die Kölner von ca. 1480 mit 125 Bildern ist die erste vollständige und einheitliche. Ihre Stöcke wurden in Nürnberg und Straßburg wiederbenutzt bzw. kopiert, und viele spätere und künstlerisch wertvollere Bibelillustrationen haben ihre Motive diesem volksbeliebten Werk entnommen; selbst Dürer und Holbein haben es gelegentlich nicht verschmäht. Ein Rätsel bleibt die Lübecker Bibel von 1494. Ihr Zeichner gehört wirklich unter die »großen« Unbekannten. Den örtlichen Tafelmalern zeigt er sich sehr überlegen und wird ein Zugewanderter gewesen sein, immerhin ein Niederdeutscher. Wiederum bewies er, daß die Deutschen in der Graphik weit eher Größe des Stils zu erreichen vermochten, als im farbigen Gemälde (Abb. 510—512).

Das Schrotblatt. Diese eigentümliche, nur kurze Zeit in Gebrauch gewesene Technik (Abb. 514, 515) verbindet Eigenschaften des Holzschnitts mit solchen des Kupferstichs. Wie beim letzten wurden die Striche mit dem Grabstichel vertieft in eine Metallplatte eingetragen, wie beim ersten sitzt beim Abdruck die Schwärze auf der Höhe der Druckplatte, nicht in deren Vertiefungen, also erscheint im Abdruck die Zeichnung weiß auf Schwarz — weshalb man auch die Benennung Weißschnitt vorgeschlagen hat. Die Zeichnung wird aber nicht in Strichen vorgetragen, hat keine Ähnlichkeit mit der Arbeit der Feder oder des Stifts, sondern zerlegt die Fläche in verschieden abgestufte, wenige, mit scharfen Rändern nebeneinander gesetzte Parzellen. Rein technisch ist das Verfahren dasselbe wie bei der modernsten Abwandlung des Holzschnitts, aber die Tendenz ist nicht, wie bei dieser, malerisch, sondern ornamental. Dadurch machen die Schrotblätter einen höchst altertümlichen Eindruck. Soweit sie sich datieren lassen, gehören sie erst der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an, sind überhaupt selten und nur kurze Zeit in Gebrauch. Sie kommen nur als Einzelblätter vor. Bemalung ist ausgeschlossen.

Der Kupferstich. Bekanntlich nutzt sich die in Kupfer gestochene Platte verhältnismäßig schnell ab. Aber nicht nur dies, auch sein inneres Wesen hielt ihn von einer Massenproduktion, wie sie dem Holzschnitt angelegen war, zurück. Sein Element ist das Feine, Zierliche, Durchgebildete; ein kultiviertes Auge ist nötig, an seinen Vorzügen sich zu freuen. Die Unternehmungslust der Verleger zieht er nicht an, der Kupferstecher arbeitet auf eigene Rechnung und Gefahr. Aber

er reizt den wahren Künstler, weil bei ihm alles, vom ersten bis zum letzten Handgriff, unmittelbar ist. Mit ihm verglichen ist selbst in der Tafelmalerei, wenigstens so, wie sie damals gehandhabt wurde, mehr Mechanisches und Rezeptmäßiges. Seine Stärke ist — wieder im Gegensatz zum Holzschnitt — die Durchmodellierung der inneren Form; mit bloßem Schwarz-Weiß erreicht er so zarte Abstufungen, wie selbst der Pinsel nicht, und damit verbindet sich der Reiz einer für sich schon ausdrucksvollen, persönlich beseelten Strichführung. Kein Wunder also, daß bei ihm schon nach kurzer Zeit dies eintrat, wozu der Holzschnitt die Entwicklung eines Jahrhunderts nötig hatte: nämlich daß Maler, darunter Maler ersten Ranges, mit ihm sich beschäftigten. Man begreift aber auch, daß infolge dieser intimsten Verbindung der künstlerischen Absicht mit der technischen Ausführung es sehr schwer ist, über den Kupferstich eingehender zu sprechen, es wäre denn, man könnte die Originalstiche vorlegen. Unsere photomechanischen Abbildungen können von einem Gemälde, einer Skulptur immerhin sehr wesentliche Eigenschaften noch in die Reproduktion hinüberretten; bei der Nachbildung eines Kupferstiches geht aber mit der technischen Form zugleich die Seele verloren. Notgedrungen wird, was wir im folgenden sagen werden, sich größere Beschränkungen auferlegen, als es nach der Bedeutung der Sache erwünscht wäre.

Im Anfang waren die Stiche dazu bestimmt, an Stelle von Miniaturen in Handschriften eingeklebt zu werden. Daher die vielen kunstvollen Alphabete zu beliebiger Auswahl für Initialen. Doch war dies nahe Verhältnis zum Buch nur eine Durchgangsstufe. Sobald das gedruckte Buch aufkam und der Holzschnitt mit diesem sein Bündnis einging, blieb dem Kupferstich nur das Einzelblatt. Diese Beschränkung war sein Glück. Nun wurde das gestochene Blatt ein kleines Bild, über dessen Format, Inhalt und Behandlung der Künstler frei zu verfügen hatte. In ganz anderem Umfang als der Holzschnitt hat der Kupferstich Fernwirkungen ausgeübt, künstlerische Gedanken verbreitet, zwischen den Schulen vermittelt.

Gleich der älteste Stecher, den wir kennen, der sogenannte Meister der Spielkarten (Abb. 476—78), war ein selbständiger und nach dem Maße seiner Zeit ansehnlicher Künstler, dem wir sehr wohl zutrauen könnten, daß er auch mit dem Pinsel vertraut war. Figuren seines Kartenspiels sind in Handschriften von 1446, 1448, 1459 kopiert worden, woraus wir schließen dürfen, daß seine Tätigkeit in den 30er Jahren begonnen hat. In seiner Stilhaltung erinnert er einigermaßen an Konrad Witz. Unter seinen Nachfolgern reicht keiner künstlerisch an ihn heran bis auf den Meister E. S. von 1466 (Abb. 479—481). Dieses auf einem seiner Stiche vorkommende Datum liegt wahrscheinlich schon nahe am End-

punkt seiner Tätigkeit. Er gehört sicher dem Südwesten an, nicht unwahrscheinlich dem Elsaß. Jedenfalls ist er in dieser Gegend das beste Ingenium in der Zeit zwischen Witz und Schongauer. Spuren der Benutzung seiner Blätter, bis in die Bildhauerkreise hinein, sind sporadisch in ganz Süddeutschland wahrzunehmen, und selbst in den Niederlanden und den romanischen Ländern wurde er studiert und kopiert. Er war der erste Stecher, der das Wesen seiner Kunst als zeichnende Kunst klar erkannte. Sein Grabstichel folgt geschmeidig wie eine Zeichenfeder allen feinen Biegungen der Form und auch in den Schatten — welche die Vorgänger mit dichten, geraden Kreuzschraffierungen als Masse angelegt hatten — beginnt der einzelne Strich, zum mindesten in den Halbschatten noch als solcher erkennbar, der Formbewegung nachzugehen. Seine Kompositionen sind flächenhaft und ornamental, den Goldschmied verratend, seine Formen intensiv spätgotisch, von spitzer Grazie und pikanter Häßlichkeit. Es sind über 300 Blätter von ihm bekannt. Sie umfaßten alle gangbaren Stoffe: biblische, Heiligenbilder, allein die Madonna in mehr als dreißig Varianten, Wappenfiguren, Szenen in der Art der Liebesgärten, ein Figurenalphabet, Wappen, Ornamentblumen (als Vorlagen für das Kunstgewerbe), mehrere Kartenspiele; und immer ist seine Erfindung originell und gewürzt. — Mit Martin Schongauer, mindestens geistig dem Schüler des E. S., tritt der Kupferstich in seine dritte Phase ein (Abb. 482—492). Seine Strichführung wird noch klarer und fester, aber die Gesamterscheinung (in guten, frühen Abzügen) ist tonig, wie vor ihm niemand es geahnt hatte, auch in den tiefsten Schatten durchsichtig, im Grunde malerischer im Ineinanderwirken der von der Substanz erlösten Helligkeit und Dunkelheit, als die damalige Tafelmalerei mit ihrer am Lokalton haftenden Farbigkeit es war. Bahnbrechend für die Zeichenkunst wurde seine Art, durch die Krümmung langer, fortlaufender Striche die Formbewegung anschaulich zu machen. Selbst schon Figuren kleinen Formates gewinnen bei ihm plastische Ausdruckskraft. Vom Maler im Stecher haben wir an anderer Stelle bereits gesprochen. Der Gemütsreichtum des ersten, verbunden mit dem Glanz des zweiten machten Schongauers Stiche zu einem wichtigen Faktor im deutschen Kunstleben des ausgehenden 15. Jahrhunderts. — Sein Gegenfüßler ist der interessante Unbekannte, den wir Meister des Amsterdamer Kabinetts oder Meister des Hausbuchs zu nennen pflegen (S. 229 und Abb. 493—499). Von ihm sind 90 Blatt erhalten, davon 70 nur in je einem Exemplar, wozu 30 nur aus Kopien bekannte hinzukommen*. Offenbar ist viel verlorengegangen. Der Meister, wie er in seiner geistigen Richtung seine be-

* Außerdem hat er für die Buchillustration in Holzschnitt gezeichnet. Es werden jetzt schon nicht weniger als 32 Werke für ihn in Anspruch genommen. Seine Verleger waren Zainer in Ulm, Fayner in Urach und Drach in Speier.

sonderen Wege ging, hat auch technisch ein apartes Verfahren sich zurechtgemacht. Er arbeitete nicht mit dem vergleichsweise schwerfälligen Grabstichel, sondern mit der leicht über die Fläche hinfahrenden Nadel, das will sagen: er ist eigentlich nicht Stecher, sondern Radierer. Auf das Sprechende des einzelnen Strichs kommt es ihm nicht an, sondern auf den schimmernden, flimmernden Eindruck im Zusammenwirken der schwarzen Strichelchen und des weißen Grundes und auf zarteste Übergänge ins Licht. So erreichte er einen geistreich skizzenhaften, lebendig empfindungsvollen Vortrag, wie ihn sonst niemand besaß. Er wußte wohl, daß diese Technik ein kleines Format verlangte und heiteren, profanen Stoffen besser anstand als religiösen. Nachahmer hat er nicht gefunden. Vielleicht mit aus dem Grunde, weil seine Platten schon nach wenigen Abzügen abgenutzt waren. Daß die pikanten Blättchen des Hausbuchmeisters dem modernsten Geschmack besonders zusagen, ist leicht zu begreifen; einigermaßen überraschend aber, daß schon damals in Deutschland ein Künstler wie er seine Liebhaber fand. Das deutsche Volk als Ganzes trachtete doch nach anderem als nach so zart gewürztem Zuckerbrot.

II.

Auch ohne spezielle Kenntnis des historischen Sachverhalts würde aus dem Stilcharakter der gotischen Baukunst, Bildhauerkunst und Malerei die Folgerung zu ziehen sein, daß sie sich auf einem hochentwickelten, nie versagenden Handwerk aufbauten. Ein großartig einheitlicher Rhythmus schwingt durch alle Stufen der Kunst. War in der romanischen Epoche das Kunsthandwerk von selbständigen Traditionen getragen worden und hatte die Großkunst es nicht verschmäht, einen Teil ihres dekorativen Formenbedarfs von ihm zu leihen, so empfing das gotische ohne Widerstreben seine Lösung von der Königin Architektur. Die antiken Erinnerungen sind restlos erloschen, und die große Neuschöpfung des Nordens, die gotische Kathedrale, beherrscht gleichmäßig den Goldschmied und den Tischler, den Glasmaler und den Textilkünstler: sie alle gehen beim Steinmetzen in die Lehre und übertragen den ganzen Vorrat seiner Zierformen, seine Spitzbögen, Strebebögen, Wasserschläge, Fialen und Baldachine, sein Maßwerk, seine Krabben und Blumen in ihre besondere Technik: Formen, die ihren zwecklich gebundenen Sinn vom Steinbau empfangen hatten, nun aber als freies Ornament weiterlebten. Das ist der Charakter des hochgotischen Kunstgewerbes. Das spätgotische kehrte das Verhältnis um. Jetzt ist es der Steinmetz, der so detailliert, als ob er in Holz oder Metall arbeitete, und das Bauornament wird naturalistisch umgedeutet. Von durchgreifender Bedeutung, wie sich versteht, sind die sozialen Umschichtungen. Neben dem fort-

dauernden Bedarf der Kirche meldet sich das Bürgertum mit Massenaufträgen. Das ausgehende Mittelalter war eine Zeit des Kleider-, Schmuck- und Waffenluxus mit bizarr phantastischem Einschlag, dem gegenüber der Geschmack der Blütezeit des Rittertums beinahe für altgriechisch einfach gelten könnte. Das Blitzende, Funkelnde, vielfarbig Schillernde, stofflich Prächtige, in der Form scharflinig Bewegte und Geschweifte, Gezackte und Gespitzte, die Leibesform willkürlich Umwandelnde gibt der äußeren Erscheinung der Menschen des 15. Jahrhunderts das Gepräge. Das scheint ein Widerspruch gegen die naturalistische Neigung der Zeit zu sein; allein Naturalismus und Natürlichkeit ist nicht dasselbe, wie auch Verbürgerlichung nicht Vereinfachung bedeutete. Und so nimmt auch im Kunstgewerbe das Künstlerische die Gestalt ausgeklügelter und graziöser Künstlichkeit an.

Das Edelmetall. In der romanischen Epoche war der typische Werkstoff der Edelschmiede für größere Gegenstände das vergoldete und emaillierte Kupfer gewesen; in der gotischen wurde es das Silber. Es ist die Folge der vom 13. Jahrhundert ab und mit neuem Aufschwung im 15. gesteigerten Ergiebigkeit der deutschen Silberbergwerke (die sogar ansehnliche Mengen ans Ausland abgaben). Enea Silvio Piccolomini, der in den 40er Jahren des 15. Jahrhunderts Deutschland bereiste, war erstaunt über die Menge von Silbergeräten, die er in den Bürgerhäusern vorfand. Das edle Metall hatte den magisch-feierlichen Charakter der frühen Zeiten verloren, aber doch bedeutete es noch immer Reichtum und Festlichkeit. Der Goldschmied war unter den städtischen Handwerkern als der vornehmste geachtet, wie er auch mit der vornehmsten Kundschaft verkehrte. Durch das Hantieren ausschließlich mit kostbaren Stoffen wird ihm bedächtige Genauigkeit zur zweiten Natur. Mehr als von irgendeinem andern Künstler oder Kunsthandwerker wird von ihm Vielseitigkeit verlangt; er hat nicht nur das Ornamentwesen zu beherrschen, als Figurenzeichner (Graveur) und Plastiker und jetzt, der französischen Mode folgend, sogar als Kenner der Architekturformen muß er sich zeigen. Den Gefahren dieser stilistischen Uferlosigkeit ist die gotische Goldschmiedekunst nicht ganz entgangen. Der natürliche Unterschied zwischen Kunst und Kunsthandwerk ist doch der: jene sucht für eine vorher gewollte Form den besten technischen Ausdruck, dieses geht von den Eigenschaften des Materials aus und sucht, in welcher Form dieselben am schönsten zur Geltung zu bringen wären. Die Hochgotik des 14. Jahrhunderts aber folgt nicht diesem natürlichen Triebe, sie nötigt die geschickten Hände ihrer Goldschmiede, die Formen der Großkunst zu wiederholen, weil sie diese für das absolut Gute hält. Die alten Verzeichnisse der Kirchenschätze geben eine Ahnung von der überschwenglichen Menge silberner Statuen und

silberner Reliquiensärge, die einst vorhanden waren und mit der Zeit den Weg alles Silbers gegangen, d. h. geraubt oder aus Not eingeschmolzen sind. Einige noch erhalten gebliebene Reliefs in getriebener Arbeit sind Kunstwerke ersten Ranges (Abb. 202), Statuetten und Reliquienköpfe erhalten ihren Reiz durch die Beweglichkeit ihrer Lichtreflexe. Sie haben die Kleinplastik in Bronzeguß völlig verdrängt. Zwei für den Geist des 14. Jahrhunderts besonders charakteristische, neu erfundene Gebilde sind das Kapellenreliquiar und die Monstranz. Ein in seiner Art schönes Beispiel des ersteren gibt Abb. 203. Die Monstranz, auch Ostensorium genannt, hat die Bestimmung, eine kleine Reliquie oder das Allerheiligste nicht nur aufzubewahren, was früher in geschlossenen Gefäßen geschah, sondern sie zur Schau auszustellen. Auf einem flachen Fuß, dem eines Kelches ähnlich, erhebt sich ein Ständer, und dieser trägt ein Gehäuse, das wie der Querschnitt einer gotischen Kirche gestaltet ist; selbst Strebepfeiler und Strebebögen fehlen nicht; und nach oben bilden drei schlanke Türmchen den Abschluß, während im Mittelschiff, um es so zu nennen, eine halbmondförmige Scheibe, die Lunula, durch einen gläsernen Zylinder oder eine flache, runde Kapsel geschützt, die Hostie aufnimmt (Abb. 207). Es ist ein symbolisch feiner Gedanke, daran zu erinnern, daß eigentlich das ganze Kirchengebäude nur eine Monstranz ist, Schauplatz und schützende Umhüllung des Meßopfers; aber künstlerisch ist diese Übertragung der architektonischen Konstruktionsformen ein willkürliches Spiel und ist es um so mehr, je peinlicher sie bis in die Einzelheiten nachgeahmt werden. Bezeichnend ist die Ornamentlosigkeit. Wie schön hatten noch im späten 13. Jahrhundert die Goldschmiede es verstanden, das frühgotische Laubwerk ihrer Technik anzupassen. Jetzt muß alles pedantisch nach dem Regelbuch der Architekten gehen. Erst im 15. Jahrhundert gewinnt die Behandlung mehr Biegsamkeit und wird den natürlichen Bedingungen des Materials gemäßer. Dies gilt nun überhaupt von der Spätgotik. Sie besinnt sich darauf, an profanen Geräten zuerst, daß das Wesen von Gold und Silber ihr Glanz und ihre Dehnbarkeit ist. Die Treibarbeit, die weder bei den Kapellenreliquiaren noch bei den Monstranzen zu ihrem Rechte gekommen war, wird bestimmend für die Formengestaltung. Das Hauptstück des spätgotischen Profansilbers ist der Pokal. Er ist der jüngere Bruder des bei der althergebrachten Grundform beharrenden Kirchenpokals (Abb. 206). Noch im 14. Jahrhundert hatten sich beide wenig voneinander unterschieden. Der Pokal des 15. hat schlanken Aufbau mit fließend bewegtem Umriß, der für den Kelch so wesentliche Modus ist verschwunden, die Kuppa ist hoch und mit einem Deckel gekrönt, das Hauptmotiv der Gliederung sind die Buckel. Sie verstärken die Widerstandskraft des dünngetriebenen Gefäßes und bringen, durch vielfältige Spiegelung der gekrümmten, blank

vergoldeten Flächen, ein irrationelles, malerisch bewegliches, echt spätgotisches Element in die Erscheinung. Es ist eine so gesunde und lebensfähige Form, daß sie neben dem Renaissancepokal bis ins 18. Jahrhundert sich im Gebrauch erhalten hat. Daneben werden eine Menge anderer volkstümlicher Trinkgefäßformen in höchst origineller Weise neu belebt: der Becher, die Kanne, die Trinkschale, das uralte Trinkhorn; oder merkwürdige Naturerzeugnisse, wie das Straußenei, der geschliffene Bergkristall mit zierlicher Edelmetallfassung. Genug, die Befreiung von der Tyrannei der Architektur — wir erinnern, was die Malerei und Plastik ihr dankten — bewies sich auch hier als eine Wohltat. Es gab nun wieder ein spezifisch goldschmiedemäßiges Ornament. Die Kupferstecher beeiferten sich, Musterzeichnungen zu verbreiten.

Bronze, Eisen, Zinn. Das Kupfer und seine Legierungen haben sich in der vornehmen Stellung, die ihnen in der romanischen Epoche angewiesen war, nicht behauptet. Nur einen kümmerlichen Ersatz bot das bürgerliche Gewerbe der Rot- und Gelbgießer. Ihre Hauptbeschäftigung war die Herstellung von Gebrauchsgegenständen für das tägliche Leben. Schon im 12. und 13. Jahrhundert waren die Produkte der Beckenschläger, wie Bodenfunde in Schweden und Rußland erweisen, eine gangbare Handelsware. Die Pottgeter, Grapengeter mußten aber schlecht und recht auch für größere kirchliche Ausstattungsstücke herhalten. In erster Linie kommen die Taufbecken in Betracht. Es ist merkwürdig, mit welcher Beharrlichkeit in diesem Punkte die ober- und niederdeutsche Sitte sich sondern. Oberdeutschland hat eine einzige gotische Erztaufe, die des Würzburger Doms von 1279, und da und dort einige aus Zinn (z. B. im Dom von Mainz 1323). In Niederdeutschland sind sie noch zu Hunderten vorhanden, und es ist anzunehmen, daß ehedem keine einzige Dorfkirche mit Pfarrecht ihrer entbehrt hat *. Im 13. Jahrhundert haben sie sich ausgebreitet, das 14. Jahrhundert ist am stärksten, schwächer das 15. vertreten. Wie wenig Zusammenhang die Gilde der Grapengießer mit der höheren Kunst hatte, zeigt sich darin, daß Übertragung von architektonischen Konstruktionsformen (wie doch schon auf dem oben angezogenen Würzburger Beispiel) nie versucht worden ist, vielmehr hielten sie zähe an den romanischen Formtypen fest. Der wichtigste ist der von vier Männern getragene Kessel. Die Wandung des letzteren wird mit kleinen Heiligenfigürchen, in mehreren Zonen, locker besetzt. Die gelegentlich sehr großen Fünten (so hießen sie hier) der Ostseestädte erhalten reicheren und besser geordneten, in Spitzbogenarchitekturen eingeschlossenen Schmuck, aber roh in Modellierung und Guß bleiben auch die aufwendigeren Stücke (Abb. 184, 185). Gußwerke

* Älter ist eine Serie steinerner germanischer Taufbecken, die auf dem Wasserwege bis nach Friesland und Schleswig-Holstein verfrachtet wurden.

höheren Ranges sind die am Rhein und in Westfalen häufig anzutreffenden Adlerpulte; vielleicht kommen sie aus der durch ihre Gelbgußindustrie berühmten Maasgegend (Dinant). Weiter gehören in den Kreis dieses Gewerbes die Altarleuchter. Von dem phantasievollen Reichtum der romanischen Zeit ist nicht mehr die Rede, die gotischen Leuchter sind einförmig und armselig in der Erfindung: ein röhrenförmiger Ständer auf flachem, rundem Fuß und gegliedert durch Ringe, aber nie ein Versuch zu figürlichem oder vegetabilischem Schmuck. (Zu einem völlig andern Gedanken springen die spätgotischen Engelleuchter über, die aber aus Holz geschnitzt sind und ganz der Plastik angehören, Abb. 336a.) Formenreicher sind die großen Standleuchter, immer siebenarmig, in Erinnerung an den des Salomonischen Tempels (Abb. 116), und die Kronleuchter. Die romanische Ringkrone mit angesetzten Türmchen kam nie ganz außer Gebrauch, daneben aber entstand in der Gotik, freilich erst der späten, ein wertvoller neuer Typus, die Armkrone. Sie ist vom häuslichen, zunächst hölzernen, Hängeleuchter abgeleitet. Von einem senkrecht herabhängenden Schaft schwingen sich, zentral ausstrahlend, mit Blättern besetzte Zweige ab; in einer zweiten Fassung wird der Schaft architektonisch ausgebildet als eine schlanke, polygonale Kapelle; in einer dritten als offenes Heiligenhäuschen mit der Statuette der Mutter Gottes (Abb. 212). — Mit dem Messing konkurriert in mehreren Gattungen, so gerade auch in der zuletzt erwähnten der Leuchter, das Eisen. Seine wichtigste Anwendung, die Waffen, dürfen wir hier nur im Vorübergehen streifen. Der strengen Pracht italienischer Eisengitter hat der Norden Gleichwertiges nicht an die Seite zu setzen. Auch mit der reichen und kunstvollen Gestaltung romanischer Türbeschläge können die gotischen sich nicht messen. Erst gegen Ausgang des Mittelalters erhob sich die Schmiedekunst wieder auf eine Bewunderung verdienende Höhe. Ihr Bestes gab sie damals aber in der mehr der Schlosserei zuzurechnenden Kleinarbeit der Türgriffe, Möbelbeschläge, Schlösser und eisernen Kästchen. — Der Stoff des bürgerlichen Haus- und Tafelgeräts ist das Zinn. Nach Erschließung der Gruben des Erzgebirges wurde es in Schlesien und Böhmen für diesen Zweck häufiger angewendet und am Marktbrunnen von Braunschweig von 1408 sogar monumental.

Töpferei und Hohlglas. In hohem Flor als römische Provinzialkunst, fast verschwunden in der romanischen Epoche, blieben sie auch in der gotischen bis zum Schluß des Mittelalters unterhalb der Linie, wo die Kunst beginnt, was neben der hochgediehenen Behandlung derselben Werkstoffe im Dienste der monumentalen Kunst — Dekoration in glasierten Ziegeln, reich gemusterten Bodenfliesen, Tonplastik und Glasmalerei — doppelt auffällt. Man sieht, wieviel es für das Kunstgewerbe ausmachte, wenn ein Zweig desselben im kirchlichen Bereich nicht Wurzel gefaßt hatte. Ofenkacheln sind vom 14. Jahrhundert ab

nachweisbar. Das 15. schuf die für die Folge maßgebend bleibende Ofenform, viereckigen Unterbau mit eingezogenem, turmartigem Aufbau. Dieser Art ist der berühmte Ofen der Feste Hohensalzburg, auf Löwen ruhend, an der Ecke Heilige unter Fialen, am Oberbau Reliefs aus dem Leben Christi und durchbrochenes Maßwerk, die Farben Gelb, Dunkelgrün, Violett und Braun (Abb. 635).

Holz. Den hohen Stand der Tischlerkunst haben wir an den Altären und Chorstühlen schon kennengelernt. Ihre Formen sind Nachahmungen, Umbildungen und Überbietungen der Steinmetzformen. Ein anderes Gesicht, und zwar ein erheblich anderes, haben die Möbel des Bürgerhauses. Auch sie sind der Architektur verwandt, aber es ist die volkstümliche Zimmermannskunst, die hinter ihnen steht. Nur in der Dekoration eignen sie sich einige architektonischen Elemente an, Maßwerk vornehmlich, ihre Konstruktion ist aber von unmittelbarer, aufrichtiger Sachlichkeit: ein aus geraden Stücken rechtwinklig zusammengefugtes Rahmenwerk mit flachen Bretterfüllungen. (Der um 1320 angesetzten Erfindung der Sägemühlen wird ein bestimmender Einfluß zugeschrieben.) Seien es Schränke, Truhen, Bettgehäuse oder Lehnstühle, immer ist der Hauptumriß des Möbels ein Rechteck, ohne Ausladungen und Spitzen, höchstens mit einem Zinnenkranz als oberem Abschluß. Der Schmuck kann sehr reich sein, hält sich aber streng in der Fläche. Von »gotischem Bewegungsdrang« ist also im gotischen Möbel nichts zu merken. — Auf die nicht unerheblichen Unterschiede des nieder- und oberdeutschen Typus kann hier nicht näher eingegangen werden. Sie hängen zum Teil damit zusammen, daß auf jener Seite das zu plastischer Durchbildung einladende Eichenholz, auf dieser die weichen, langfaserigen Nadelhölzer das herrschende Material waren. Als ein vielseitig lehrreiches Beispiel geben wir den mit dem großen Namen Jörg Syrlin und der Jahreszahl 1465 bezeichneten Schrank aus Illerfeld (Abb. 216). Man sieht aus ihm, daß dieselbe Werkstatt in völlig verschiedenen Stilen arbeitete, je nachdem sie ein Kirchenmöbel oder ein bürgerliches zu liefern hatte.

Wirkteppiche. Sie nebst der Stickerei sind der einzige Zweig des Kunstgewerbes, der noch in den Klöstern eine Stätte hatte. Ihre Blütezeit in Deutschland ist die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts. Danach wurden sie durch die Einfuhr aus Flandern und Brabant zurückgedrängt. Den Ehrgeiz, förmliche Wandgemälde zu sein, hatten sie noch nicht. In Deutschland blieb man bei den langen, aber ziemlich schmalen Rücklaken, die in den Kirchen über den Chorstühlen, in den Wohnhäusern über dem Getäfel aufgehängt wurden.

Die Glasmalerei. Sie bildet in der Kunst des 15. Jahrhunderts ein großes und reiches Kapitel. Aber wir werden ihr nur eine kurze Betrachtung widmen, da eine eingehende allein vor dem Original etwas

sagen könnte. Und deshalb sei es auch verziehen, wenn wir sie an einer unrichtigen, obschon der gebräuchlichen, Stelle einreihen: beim Kunstgewerbe, dem sie in Wahrheit nur mit dem kleineren Teil ihres Wesens angehört, anstatt bei der monumentalen Malerei, ihrem rechten Wirkungsgebiet. Obgleich durch ihre Technik abseits gestellt, macht sie es dadurch nur um so anschaulicher, wie eng in der Wandlung, die die Kunst im 15. Jahrhundert durchmachte, alle Probleme miteinander verbunden sind.

Die Glasmalerei war vom 15. Jahrhundert übernommen als eine Erbschaft aus der hohen Gotik. Innerhalb der neuen Zielsetzungen die ihr angemessene Linie zu finden, war ihr nicht leicht gemacht. Sollte sie mehr eine dekorative oder mehr eine darstellende Kunst sein? Zunächst zeigte es sich auch an ihr, daß die Tage, in denen die Baukunst die Gesetze gab, vorüber waren. Die Spätgotik gab, wie wir wissen, dem Binnenraum schwebende Grenzen, oft etwas mit Absicht Verunklärtes; der Architektur wegen brauchte sich also die Glasmalerei an das Stilgesetz der kontinuierlichen Fläche nicht mehr gebunden zu fühlen. Und sie zögerte denn auch nicht, der allgemeinen Forderung sich anschließend, zur dreidimensionalen, körperlichen und räumlichen Darstellungsweise überzugehen. Schon um 1430 ist in der Besserer-Kapelle des Ulmer Münsters das Jüngste Gericht als eine zusammenhängende Darstellung über die ganze Fensterbreite gelegt, unbekümmert um die trennenden Steinpfosten; genau so, wie um dieselbe Zeit Lucas Moser die zusammengeklappten Altarflügel als einheitliche Bildfläche behandelt. Das Glasgemälde ist nicht mehr Raumabschluß, der Vorgang wird so geschildert, als ob er sich außerhalb der Kirchenwand abspiele. Die Figuren werden von Jahrzehnt zu Jahrzehnt plastischer, und die binnenräumliche oder landschaftliche Umgebung wird perspektivisch vorgetragen wie auf einem Tafelbilde. Zugleich ändert sich die Technik; die musivische Arbeit verwandelt sich in wirkliche Malerei, die Bleiruten verlieren ihre Bedeutung als Konturzeichnung, die Schatten werden aufgesetzt, durch ausgeschliffene Doppelgläser werden fließende Nuancen hervorgerufen. Wie sollte die Glasmalerei allein noch am »Teppichstil« festhalten, da die Teppiche selbst den Flächenstil aufgaben? Es ist ein verbreitetes Urteil über diese Entwicklung, sie als einen glänzenden Irrtum, eine Vergewaltigung des inneren Gesetzes der Gattung zu tadeln. Historisch war sie im Zusammenhang der spätgotischen Gesamtentwicklung unvermeidlich, und auch theoretisch ist die Verurteilung nur halb im Recht. Wenn man dem Wandgemälde körperliche und räumliche Tiefe gestattet, so ist nicht einzusehen, warum diese Eigenschaften dem in den Rahmen eines Fensters gesetzten Gemälde verboten sein sollen. In Widerspruch schlechthin befindet sich die Glasmalerei nur mit dem Naturalismus des Lichts und der Farbe. Ihr Eigenstes ist die

von aller Wirklichkeit absehende, ins Märchenhafte übersteigerte Farbenschönheit, und durch die Verbindung derselben mit einer wirklichkeitsgemäß behandelten Körper- und Raumform konnten nur Zerrbilder entstehen. Als sie im 16. Jahrhundert bei dieser Konsequenz anlangte, brach die ganze Gattung in sich zusammen. Das 15. verstand noch den Konflikt in der Schwebe zu halten.

Die Glasmalerei des 15. Jahrhunderts ist erst unvollständig erforscht. Offenbar haben bedeutende Talente in ihrem Dienst gestanden. Zwischen 1470 und 1490 stand der Ulmer Hans Wild in höchstem Ansehen. Werke von ihm finden sich außer in Ulm (Münster und Rathaus) in Urach, Tübingen, Heilbronn (St. Kilian), Öhringen, Straßburg (die durch den Brand 1904 zugrunde gegangenen fünf Fenster der Magdalenenkirche), Zabern, Augsburg (Dom), München (Scharfzandtfenster der Frauenkirche), Nürnberg (das gewaltige Volkamerfenster im Chor der Lorenzkirche), Salzburg (St. Peter); allerlei Reste in Museen zerstreut. So viel dies ist, es wird vielleicht nur der zehnte Teil des Wildschen Opus sein. Gelegentlich ist die Meinung laut geworden, die Glasmaler wären fahrende Leute gewesen, die ihren Ofen aufstellten, wo sich ein Auftrag fand. Bei Wild wird dies allein schon durch die Datierungen widerlegt. Der technische Prozeß forderte so viele Hilfsmittel, daß häufige Verlegungen der Werkstatt ganz ausgeschlossen sind. Abb. 410 gibt über seinen Stil hinlänglichen Aufschluß. In Zeichnung und Komposition ist er allen schwäbischen Malern vor Zeitblom überlegen. Mit der Ulmer Plastik hängt er eng zusammen. Stiche von Schongauer hat er wiederholt benutzt. Daß die Farbe bei ihm schon nicht mehr ihren eigenen Rhythmus besitzt, sondern in ihrer Auswahl und Verteilung den Bedingungen einer klaren Bildwirkung sich unterordnen muß, und daß die durch die Modellierung erforderten Schatten nicht mehr im Sinne der alten Glasmalerei farbig »schön« wirken können, läßt schon aus der farblosen Abbildung sich entnehmen. Immerhin ist der dekorative Reiz seiner Werke noch bedeutend. Aber es ist nicht zu verkennen, daß die Auflösung der Gattung herannaht.

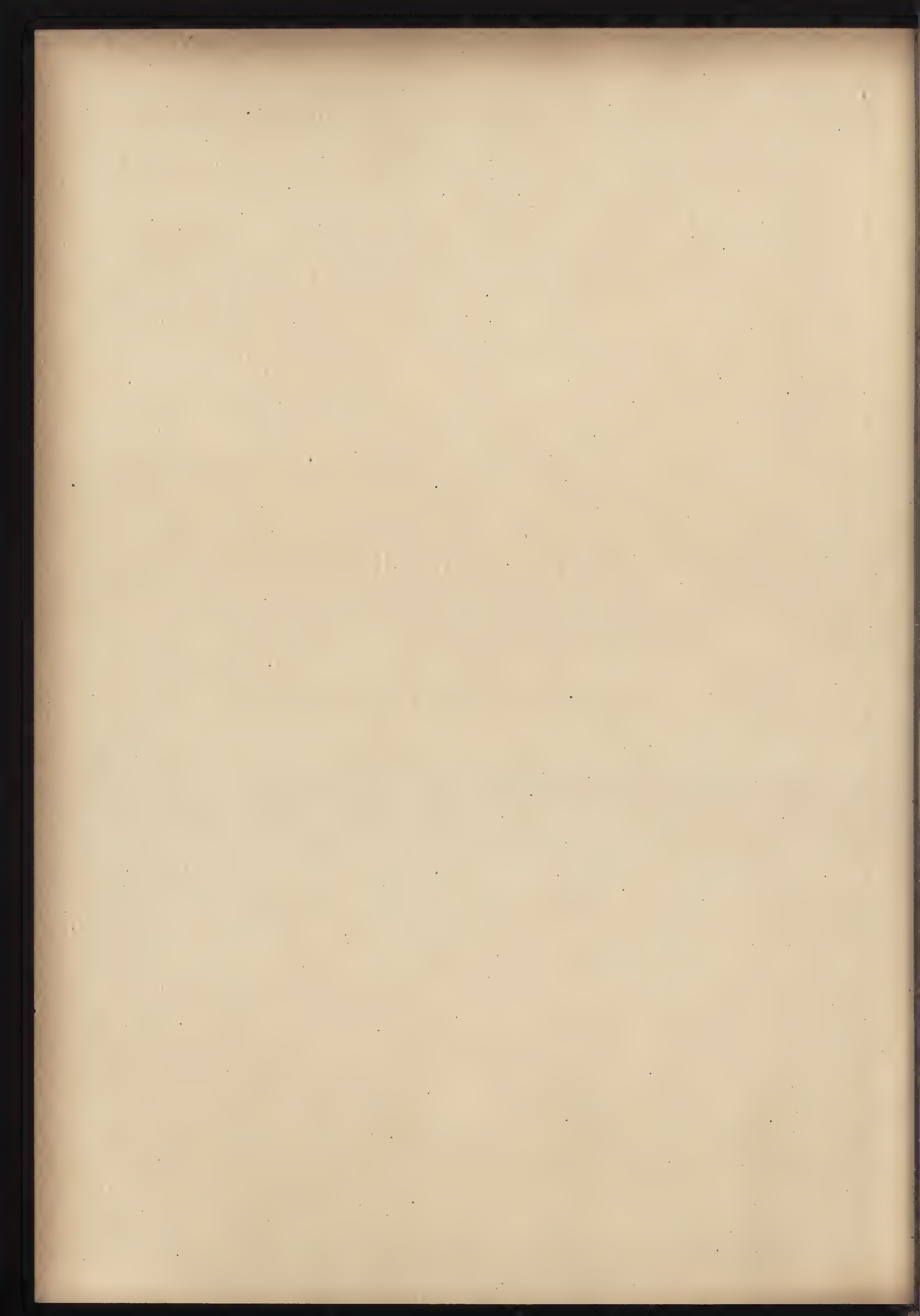
Um den Zusammenhang nicht zu zerreißen, wollen wir schon hier, über den zeitlichen Rahmen dieses Kapitels vorgreifend, vom Ende der Glasmalerei berichten. Es bot zuerst den täuschenden Anblick, als wäre es ein höchster Aufschwung. Die bedeutendsten Künstler verschmähten es nicht, den Glasmalern Zeichnungen zu liefern. Die vier gewaltigen Fenster im nördlichen Seitenschiff des Kölner Doms, ausgeführt 1507 bis 1509, sind vom Sippenmeister, andere vom St. Severiner entworfen; für die Landauerkapelle und für das Pfinzingsche Fenster in St. Sebald zeichnete Dürer, für das Markgrafenfenster ebenda Hans Kulmbach, für den Dom von Eichstätt der ältere Holbein; und allbekannt sind die zahlreichen Entwürfe des jungen Holbein, Hans Baldungs und vieler anderer.

namhafter Renaissancemaler. Sie haben den Verfall eher beschleunigt als aufgehalten, indem sie Kunst und Technik trennten und die Glasmalerei dazu brachten, wie Paul Frankl es nennt, »fremden Götzen zu dienen, die im Nachbarland Götter sein mochten«. Das gewaltigste Beispiel dafür sind die zwei gigantischen Fenster vom Nord- und Südende des Querschiffs der Kathedrale von Metz, jenes 1504 von Theobald von Lixheim, dieses 1521 vom Elsässer Valentin Busch, wahrscheinlich die größten mit Glasmalerei ausgefüllten Flächen, die je ausgeführt wurden *. Um 1530 erreicht die monumentale Glasmalerei plötzlich ihr Ende. Der zeitweilige Stillstand des Kirchenbaues in der Reformationszeit hat nur den scharfen Schlußstrich unter eine unvermeidliche Entwicklung gezogen. Als im späteren 16. Jahrhundert der Kirchenbau sich wieder belebte, wurde die Glasmalerei nicht zurückgerufen. Wenn es eine Zeitlang im Wohnhaus noch Sitte blieb, in Fenster von farblosem Glas eine kleine, gemalte Scheibe einzusetzen, so hatte das mit dem Wesen der alten monumentalen Glasmalerei nichts mehr zu tun. Die Renaissance hatte weder in ihrem architektonischen noch ihrem malerischen Empfinden für sie einen Platz.

* Dieselbe Auflösung des Stils bei glänzender Technik an den 1528—30 ausgeführten letzten Glasgemälden Kölns (Peterskirche).



SECHSTES BUCH.



Unsere Darstellung hat sich bis dahin ausschließlich im Kreise der kirchlichen Kunst gehalten, als ob es im Mittelalter außer ihr eine andere nicht gegeben hätte.

Und in der Tat: wäre Kunstgeschichte gleichbedeutend mit Formgeschichte, Stilgeschichte, so wäre die Betrachtung der weltlichen Kunst — der wir uns nun zuwenden wollen — einigermaßen entbehrlich; sie würde uns nichts Eigenes, nur abgeschwächte und zerstückelte Widerspiegelungen der kirchlichen Kunst zu zeigen haben. Geht doch die ganze Scheidung kirchlicher und profaner Architektur nicht von inneren Formgesetzen aus, sondern allein von den Inhalten und Zwecken. Ebendeshalb aber war sie dem Mittelalter so wichtig. In der bildenden Kunst ist die ideale Forderung der Suprematie der Kirche über die Welt in sehr weitem Umfange, fast absolut erfüllt worden. Es läßt sich viel daraus lernen, daß auf der andern Hälfte des Kunstgebietes, in der Dichtkunst, nicht das gleiche eingetreten ist. Der Grund ist: es gab eine deutsche Dichtung schon vor Gründung der Kirche, eine bildende Kunst nicht. Jene, von der lateinischen Kultur stets bedrängt, ist doch von ihr nie ganz verdrängt worden; im 12. und 13. Jahrhundert erlebte sie eine Blütezeit; danach versank sie wieder in Roheit, weil die höhere Bildung sie im Stich ließ. In der bildenden Kunst dagegen, weil sie zu Anfang mit der kirchlichen Bildung eins war, bestand ein solcher Gegensatz nicht. Die Kirche ließ es geschehen, daß aus der Volksphantasie ein immer breiterer Strom in sie eindrang. Der kirchliche Bilderkreis wurde voll von Szenen und Gestalten, die dem Leben entnommen und nur durch ihre Bedeutung, nicht durch ihre Erscheinung von der weltlichen Sphäre getrennt sind. Z. B. der heilige Reiter im Bamberger Dom! Hat bei ihm die Unterscheidung von profaner und sakraler Kunst noch irgendeinen tieferen Sinn? Oder die Straßburger Ekklesia — ist sie nicht eine Fürstin schlechthin? So konnte es dann fast unvermerkt auch dahin kommen, daß weltliche Stoffe unter ihrem eigenen Namen auftraten, ohne daß ein Unterschied in der Behandlung nötig geworden wäre. Es gibt leichte Differenzierungen der äußeren Charakteristik, aber keineswegs einen eigenen weltlichen »Stil« neben dem kirchlichen. Nur in der Baukunst hatte der Unterschied der Grundlagen Bestand.

Ganz vom Zwecke sich befreien kann sie nie, aber der Gradunterschied der Abhängigkeit ist beträchtlich groß. Es gab der sakralen Baukunst von Anfang an eine unvergleichliche Überlegenheit, daß sie, und nur sie allein, über die bloße Zweckerfüllung zu jenem höchst notwendigen Überfluß sich erhob, in dem erst die Phantasie zur Freiheit

gelangt; das Kirchengebäude ist Versammlungsort dei Gemeinde, es ist aber auch das Haus Gottes; alle aristokratischen Kräfte sind in dieser Baukunst vereinigt, die geistige Vornehmheit, die irdische Macht und die religiöse Weihe. Im Gegensatz zu ihr liegt der Beginn der Profanarchitektur in dumpf naturhaften Zuständen. Das wenige, was sich über die Baukunst im deutschen Altertum sagen läßt, bewegt sich in Allgemeinheiten, die nur die Archäologie, noch nicht die Kunstgeschichte angehen. Wollen wir prinzipiell den Punkt bezeichnen, auf welchem der nackte Bedürfnisbau etwas vom Sauerteig der Kunst in sich aufnimmt, so ist es nicht der, in welchem derselbe zuerst mit Schmuckformen sich bekleidet; er kann dieser Erwerbung vorausgehen, aber auch ihr nachfolgen; vielmehr, wo immer im Grundriß, in der Umrißlinie, in der Proportion und im Ausmaß irgendein Zug aus dem Gedankengang des Nutzens heraustritt und etwas geschaffen wird, das nur in der Erscheinung seinen Wert sucht, — da ist schon Kunst.

Unsere Sache ist es nun nicht, dieser primitiven Entwicklung nachzugraben: wir haben es mit dem Mittelalter zu tun. Die Einheit der Lebenszustände, welche der älteren Wohnbauweise zugrunde gelegen hatte, war längst gebrochen. Während die kirchliche Baukunst zwar auch Rangunterschiede kannte, aber doch über der Gesellschaft stand, so hingen die Hauptgattungen der Profanarchitektur eng mit der sozialen Gliederung zusammen. Das Wohnen im Kloster, das Wohnen in der Burg, das Wohnen in der Stadt, damit sind die drei wichtigsten Entwicklungslinien bezeichnet.

Die Klosterarchitektur, deren interessanteste Epoche mit dem 13. Jahrhundert zu Ende ging, dürfen wir, da sie schon im ersten Band besprochen wurde, überspringen. Das ausgehende Mittelalter hat an der hergebrachten Anlage nichts von Belang geändert, wie denn überhaupt die klösterliche Bautätigkeit erheblich nachließ *.

Erwartungsvoll wendet man sich dem Bauernhaus zu. Was wird es über Volks- und Heimatkunst uns zu eröffnen haben? Leider erweist sich dieser Zeuge bei näherer Bekanntschaft als überaus wortkarg. Wir besitzen keine Bauernhäuser, die älter wären als das Jahr 1500, und nur eine kleine Zahl, die über den Dreißigjährigen Krieg zurückreicht. Was sich an Detailformen an ihnen findet, deutet nicht auf einen selbständigen Besitzstand von Urformen, ist durchweg aus der städtischen Architektur abgeleitet. Jene allgemeineren Eigenschaften des Grundrisses und Aufbaus aber, auf die wir als durchaus

* Immerhin entstand hie und da noch manches von Bedeutung. Beispiele: das heitere, luftige Sommerrefektorium in Bebenhausen 1335; der Kreuzgang in Hirsau 1485, der größte in Süddeutschland; der am Dom von Eichstätt mit schönem Mortuarium von 1487; gut erhaltene spätgotische Dormitorien in Blaubeuren, Alpirsbach und Bebenhausen.

wichtig schon hinwiesen, sind nicht gleichartig, sondern nach landschaftlichen Gruppen recht erheblich differenziert und gegeneinander oft mit so scharfen geographischen Grenzlinien abgezirkelt, wie auf keinem andern Kunstgebiete. Man benennt die Bauernhaustypen nach den Stämmen, in deren Siedlungsgebiet sie liegen, und zweifellos haben sich Züge aus deren geistiger Anlage in ihnen abgedrückt; aber auch das Klima, der Boden, die Eigenarten des landwirtschaftlichen Betriebes, schließlich mannigfache historische Rezeptionsvorgänge haben bei ihrer Gestaltung mitgesprochen, ohne daß es möglich wäre, die Tragweite dieser mehreren Faktoren gegeneinander genau abzuwägen. Sie sind voneinander nicht weniger verschieden und in sich nicht weniger gesetzlich gebunden, als die Mundarten ihrer Bewohner. Urformen sind sie dennoch nicht. Was wir aus den Volksrechten über das bairische und alemannische, aus dem Heliand über das altsächsische Haus erfahren, läßt sich mit den heutigen Stammestypen nicht zusammenreimen. Diese müssen also das Produkt einer jüngeren Entwicklung sein. Wann dieselbe aus dem fließenden Zustand in den uns bekannten starren übertrat, kann mit einiger Bestimmtheit nicht gesagt werden; manche Forscher haben dem 10.—11. Jahrhundert eine besondere Bedeutung dafür zugeschrieben. Wie es auch sei, wir kommen nicht weiter als zu dem sehr verklausulierten Satz: Gewisse Grundzüge in der Anlage und Behandlung der vom 16. Jahrhundert uns bekannten und von da bis ins 19. unverändert gebliebenen Bauernhaustypen gehen sicher bis ins Mittelalter zurück,— über das Allgemeinste hinaus besitzen wir von ihnen keine Anschauung; am wenigsten von der Rolle, die die künstlerische Phantasie dabei gespielt hat. Mit notwendig vage bleibenden Vermutungen möchten wir uns nicht aufhalten. Doch nur soweit als es auf seinem eigenen Boden verblieb, war das Bauernhaus entwicklungsunlustig. Daß aus seiner Wurzel ein zweiter Stamm aufschoß, das städtische Wohnhaus, darin liegt seine größte Bedeutung für die Architekturgeschichte. Ferner ahnen wir, daß Elemente des ländlichen Herrenhauses sowohl im Saalbau der fürstlichen Pfalzen als im bürgerlichen Rathaus weiterleben. Die Burg aber ist kein Derivat des Herrenhauses, sondern tritt als etwas Neuartiges an seine Stelle.

Die herkömmliche Teilung der Profanarchitektur in Wehrbau und Wohnbau mag für eine den technischen Gesichtspunkt in den Vordergrund stellende Betrachtung die beste sein; gegen sich hat sie, daß sie trennt, was in der Lebenswirklichkeit zusammengehört. Denn sowohl in der Burg als in der Stadt sind beide Zwecke, Wehrbarkeit und Wohnlichkeit, vereinigt. Andererseits hat von diesen beiden ein jedes so sehr seinen besonderen Charakter, daß wir guttun werden, sie, ein jedes für sich, als ein Ganzes zu betrachten.

Erstes Kapitel.

Die Burg.

Die Burg bedeutet die Verkoppelung zweier verschiedener, in vieler Hinsicht einander widerstrebender Zwecke, sie ist Wohnbau und Wehrbau in einem. Damit entspricht sie einem bestimmten, historisch genau begrenzten Zustande des Staates und der Gesellschaft. Mit ihren Voraussetzungen zugleich verschwand sie und ist der Gegenwart fast nur noch unter der Form der Ruine bekannt. Sie ist das spezifische Erzeugnis und Sinnbild des mittelalterlichen Lehnstaates und ein sichtliches Eingeständnis seiner inneren Schwäche. Aus einem Mittel, den Landfrieden zu schützen, verwandelte sie sich unter der Hand immer wieder in eine Gefahr für ihn. Wir sehen den Kaiser und die Fürsten und wer sonst Inhaber der so vielfältig zerteilten Staatsgewalt war, immer gleichzeitig damit beschäftigt, Burgen zu bauen und Burgen zu brechen.

Ein grundlegender Unterschied zwischen dem altdeutschen Herrenhof und der mittelalterlichen Ritterburg ist, daß in dieser Wehr- und Wohnbau verquickt sind, in jenem aber gesondert waren. Eine leichte Befestigung mit Zaun und Graben, die ihn vor einem Handstreich sicherstellte, besaß auch der Herrenhof; aber wenn ein ernstlicher Überfall drohte, wurde die ganze nicht wehrhafte Bevölkerung des Dorfes zunebst den Viehherden in einer Fluchtburg geborgen, während die Männer dem Feinde entgegenzogen. In späteren Zeiten (bis in den Dreißigjährigen Krieg hinein) taten die befestigten Dorfkirchhöfe einigermaßen denselben Dienst. Die Fluchtburgen lagen möglichst verborgen im Walde oder auf einem schwer zugänglichen Berge; sie sind von ringförmigen Wällen umgeben und haben oft einen beträchtlichen Flächenraum. Da sie noch in den Sachsenkriegen Karls des Großen und darüber hinaus eine Rolle gespielt haben, darf man sagen, die Wallburgen sind länger als ein Jahrtausend die typische Form des deutschen Wehrbaus gewesen.

Die Ritterburg ist ein Produkt des Mittelalters. Sie hat zwei Umwälzungen, eine bautechnische und eine rechtsgeschichtliche, zur Voraussetzung: der Steinbau muß geläufig geworden sein, und das Lehnswesen

muß seine zersetzende und umbildende Wirkung eine Zeitlang schon ausgeübt haben. Wir würden demnach das 10. Jahrhundert als ungefähre Entstehungszeit der älteren Burgtypen anzusehen haben. Es war ohnedies die Zeit der augenscheinlich die Entwicklung beschleunigenden Überfälle der Ungarn und Normannen. Wieweit dabei westfränkische Vorbilder benutzt worden sind, läßt sich nach dem heutigen Stande unserer Kenntnisse nicht beantworten. Zu vermuten ist es doch wohl. Denn allzusehr trennt sich die Ritterburg — nicht nur in ihrer baulichen Gestalt, sondern auch, um es so auszudrücken, in ihrer Gesinnung — von der altdeutschen Überlieferung. Das Dorf, der Gau wird sich selbst überlassen, der Burgherr denkt allein an sich. Er sucht nicht Abwehr durch Gegenangriff, wie es bis dahin der deutsche Krieger getan hatte, sondern, was diesem in alter Zeit ganz zuwider gewesen war, er verbirgt sich, läßt die Feste sich selbst verteidigen. Wir singen im Liede von den »Burgen stolz und kühn«, — aber stolz und kühn ist diese Sinnesweise doch wohl nicht, sondern ein sehr zur Passivität herabgestimmtes Heldentum, das den großen Krieg wenig mehr kannte, um so besser die Tücken und Plackereien des Fehderechts. Die bestangelegte Burg ist die, welche die kleinste Besatzung braucht, und ihr gefährlichster Feind Hunger und Durst. Es ist dieselbe Tendenz zu einem Übermaß der defensiven Vorkehrungen, wie sie in der Bewaffnung des einzelnen Mannes allmählich eintrat, wo mehr und mehr die Schußwaffen so umfänglich und schwer wurden, daß sie den beweglichen Angriff unmöglich und zum Schluß die stolzen Ritterheere zur Beute beherzter Bauernscharen machten.

Noch in einem andern, das Bauwesen unmittelbar angehenden Punkte war für die Entwicklung des adligen Wohnsitzes die Wandlung zur Burg und die darin liegende Verkoppelung von Wehr- und Wohnbau kein Glück. Vielmehr, es war für unsere ganze Kultur ein Verhängnis, daß der vornehmste Stand, von Natur freiheitliebend und dem Schönheitsbedürfnis nicht fremd, genötigt wurde, eng, häßlich und unbequem zu wohnen. Wir sehen wohl die Bemühungen der Burgenbauer in der Blütezeit des Rittertums, mit einigem Schmuck das Auge zu erfreuen; es war ihm nur ein knapper Spielraum gegönnt. Der durch die Burg verdrängte Typus des altdeutschen Herrenhauses wäre architektonisch weit entwicklungsfähiger gewesen; ein Blick auf die Kaiserpfalz, auf die einiges von ihm übergegangen ist, bestätigt es. Aber wir wissen es ja, daß der ganze Stand, der der Träger dieses Bautypus war, der Stand der Altfreien, unter den schweren, von der fränkischen Reichsverfassung ihm auferlegten Lasten zugrunde gegangen war. Aus dem Schoße der neuentstandenen Amts-, Lehns- und Schwertaristokratie ist die Burg hervorgegangen. Der Vorgang ist bei der ungünstigen Lage der ge-

schichtlichen Überlieferung nicht unmittelbar sichtbar, wiewohl er in den Grundzügen sich erraten läßt. Es kommen zwei Hauptfälle in Betracht: entweder wird einem schon bestehenden Herren- oder Meierhof erhöhte Wehrhaftigkeit gegeben, oder es wird ein für die Sicherung der Landschaft geeigneter Punkt, eine Weg-, Tal- oder Flußsperre, neu ausgewählt und mit ständiger Besatzung belegt. Die erste Art kann man befestigte Wohnbauten, die zweite wohnbare Festungen nennen. Die Mehrzahl der erhaltenen Ruinen gehört der zweiten an, während die ersten sich in der Regel in jüngerer Zeit in offene Herrenhöfe zurückverwandelt haben. Unter den Burgherren sind alle mannigfaltigen Abstufungen zwischen freiem und abhängigem Adel vertreten. Ursprünglich waren die meisten von ihnen Verwaltungsbeamte der großen weltlichen oder geistlichen Grundherren, Einnehmer der Zölle und Zehnten, Aufseher der Forsten und Landstraßen, mit starker polizeilicher Gewalt ausgerüstet und in Bereitschaft, dem Heerbann, zu dem der Herr verpflichtet war, zu folgen. Sie hatten einen Anteil an den Gefällen, aber bewirtschafteten das Land nicht selbst, wozu sich auch die meisten Burgen schon durch ihre Lage schlecht geeignet hätten. Wie dann mit der Zeit aus dem dienstlichen Auftrag eigenes Recht und aus dem Lehen erblicher Besitz wurde, ist bekannt genug. Eine falsche Vorstellung ist es, daß sich die »Dynastenburgen« durch besondere Stärke vor den Lehnsburgen ausgezeichnet hätten, eher könnte das Gegenteil behauptet werden. Je mächtiger ein Herr war, um so weniger hatte er nötig, sich in seinem Wohnsitz durch wehrbauliche Veranstaltungen beengen zu lassen, wie denn die Kaiserpfalzen am wenigsten vom Charakter einer Burg an sich hatten. Auch bei der Ortswahl der landesherrlichen Sitze kam die natürliche Festigkeit nicht in erster Linie in Betracht. Sie haben eher die Tendenz, sich zu Residenzschlössern als zu Festungen weiterzuentwickeln. Den mächtigen, finsteren Kastellen Südeuropas, die mehr auf den Schutz gegen aufrührerische Untertanen als gegen äußere Feinde berechnet waren, sind die deutschen Fürstenschlösser in keiner Weise zu vergleichen.

In architektonischer Hinsicht sind die Burgen in Höhenburgen und Niederburgen (Wasserburgen) zu teilen. Für die Höhenburg hat das Erste und oft Beste schon die Natur getan; es gilt geschicktes Herausfinden einer möglichst sturmfreien und vor Überhöhung durch den Angreifer gesicherten Örtlichkeit; den Bauplan entwerfen heißt nicht sosehr seine eigene Idee durchsetzen als weiterdenken, was der Fels vorgebildet hat; das war aber fast immer das Gegenteil von architektonischer Regelmäßigkeit. Bei der Niederburg fehlt die Gunst, aber auch die Gefahr der Lage; ein geringer Hügel kann hier schon von Wert sein; die Hauptsache ist die Einschließung durch Wasser, sei es nun, daß sie schon durch die Örtlichkeit gegeben oder durch Grabung herbeigeführt ist; ein

gewisses Maß von Regelmäßigkeit ergibt sich hier ganz von selbst; und während unter hundert Höhenburgen keine der andern gleich, kaum ähnlich ist, so läuft es bei der Niederburg auf die Variation weniger Hauptschemata hinaus. Wo die Rücksicht auf Bequemlichkeit — und Schönheit — stärker mitsprechen durfte, wie bei den Residenzen fürstlicher Herren, da wurde die Tiefenlage, besonders aber die auf einem über der Ebene oder dem Tal mäßig ansteigenden Hügel mit breitem, meist dazu noch künstlich eingeebneten Rücken jeder anderen vorgezogen. (Beispiele der ersten: die staufische Pfalz in Hagenau, die habsburgische in Ottmarsheim zwischen Mülhausen und dem Rhein, die württembergische in Stuttgart; der zweiten: das »neue« Schloß in Baden-Baden, Heidelberg, Marburg, Trausnitz, Coburg, Meißen.) Zweifellos hat es mehr Nieder- als Höhenburgen gegeben — zu welchen ersteren auch alle die vielen mit den Dörfern in engerer Verbindung bleibenden Herrenhöfe gehören —, allein von den zweiten haben sich unvergleichlich mehr, wäre es auch nur als Ruinen, erhalten, weshalb die Volksmeinung sich die Burg zuerst als Höhenburg vorstellt.

Wir kommen zu der grundsätzlichen Frage: Was ist an der Burgarchitektur Kunst? Dabei möchten wir den Begriff durchaus weit fassen; aber daß er seine Grenzen hat, ist unleugbar. Ein großer Teil der Burgenfreunde, selbst von den nicht ganz naiven, ist mehr, als er selbst es weiß, geneigt, den Eindruck auf die eigene Empfindung in die Absicht der Erbauer zu verlegen. Der Fehler ist gerade in diesem Falle leicht nachzuweisen. Wir sehen die meisten Burgen heute als Ruinen, und die wenigen, die es nicht sind, in einem Zustande der Alterung, der seinen eigenen, der ursprünglichen Absicht fernliegenden Reiz hat. Gewiß ist Ruinenschönheit keine Einbildung, aber sie ist — was viele Betrachter sich nicht klarmachen — nicht ein Teil ehemaliger Architekturschönheit, sondern grundsätzlich etwas anderes als diese. Sie entsteht nicht durch, sondern gegen den Willen des Menschen, sie liegt überhaupt nicht im Architektonischen, sondern im Malerischen. Und dies gibt die Erklärung, weshalb die Burg mehr als alle andern Baugattungen sich dazu eignet, im Ruinenzustand schön zu sein. In der Ruine einer Kirche oder eines Palastes sehen wir immer noch den zerstörten Plan, und dies wirkt schmerzlich. Die Burg aber hat das, was hier verlorenging, nie besessen; ihr Schönheitstypus war von Anfang an nicht der architektonische, sondern der malerische, so daß die Ruine in der Tat nur weiterentwickelt, was schon vorher im Gebäude lag. Ein architektonisch gedachtes Architekturwerk trägt seinen Wert in sich selbst und will isoliert empfunden werden, ein malerisch gedachtes lebt von seinen Beziehungen zur Umwelt; Feld und Wald und der Blick in die Tiefe und die Ferne gehören mit zur Schönheit der Burg. Ist nun der mittelalterliche Mensch dieser Reize in irgend-

einem Maße sich bewußt geworden? Haben sie bei der Wahl des Ortes mitgesprochen? Wir brauchen uns durch diese Frage nicht in Verlegenheit gesetzt zu fühlen. Es ist nicht so, daß sie unserer Einsicht sich entzöge, vielmehr muß sie ohne Vorbehalt verneint werden. Wie der ganze Verlauf der Kunstentwicklung uns zeigt, ist die hier allein in Betracht kommende Art malerischen Empfindens erst mit dem modernen Geist in die Welt gekommen. Zuerst das 15. Jahrhundert (das spätere) hat Landschaft und Architektur malerisch zu sehen begonnen. So sind es denn auch die Maler, die diese neuentdeckte Burgenschönheit zuerst verkünden, auf den Hintergründen ihrer Gemälde nicht nur, sondern auch und vornehmlich — ein Hinweis auf die schnell eintretende Fühlung mit dem Publikum — auf ungezählten Holzschnitten und Kupferstichen. Hier wird nicht etwa versucht, von der fortifikatorischen Anlage Rechenschaft zu geben, sondern, was dem Maler behagt, ist eben die Planlosigkeit, dieser zackige, zipflige, aus lauter architektonischen Dissonanzen bestehende Wirrwarr. Was die schaffende Baukunst der Spätgotik immer noch maßvoll verwirklichte, das wird an diesen aus vielen historischen Schichten zusammengeschobenen, den Launen der Natur sich anpassenden, mehr aus einer Summierung von Zufälligkeiten als aus vernünftiger Überlegung entstandenen Gebilden mit Wonne genossen. Damals aber waren die Burgen, wenn auch in enormer Menge über die deutsche Landschaft ausgestreut, schon nicht mehr Zeichen der Zeit, sondern einer absterbenden Vergangenheit; man konnte sie romantisch interpretieren; über die wahren Empfindungen ihrer Erbauer und Bewohner im 12. oder 13. Jahrhundert können die Zeichner des 15. und 16. uns keine Auskunft geben.

Wenn nun also die Schönheit der Burgen, wie sie Dürer und Cranach darstellen und wie wir sie heute nicht anders empfinden, eine wesentlich unarchitektonische, malerische war, und andererseits im eigentlichen Mittelalter, d. i. in der Zeit ihrer Erbauung, ein malerisches Gefühl noch nicht existierte — liegt es dann nicht so, daß der künstlerische Gehalt der Burgarchitektur nur sehr klein, vielleicht auf das wenige schmuckkünstlerische Beiwerk beschränkt war? Auch das ist unsere Meinung nicht. Wir glauben, daß die Burgenbauer wirklich Künstler waren und in aller Bindung an den wehrbaulichen Zweck immer auch — und sicher nicht umsonst — das künstlerische Gefühl der Beschauer anriefen. Die heutigen Fachleute der Burgenkunde setzen uns mit einem Entzücken, in dem wieder viel verkappte Romantik steckt, auseinander, wie geistreich dieser Burgenweg an vielen Hindernissen vorbeigeführt, wie zweckvoll jene Torsperre konstruiert, wie sinnig die Gußerker, die Schießscharten gestaltet seien. Meistens läßt sich einwenden, daß derselbe Zweck auch noch anders und oft viel einfacher erreicht werden konnte.

Um es kurz zu sagen: warum sehen die mittelalterlichen Burgen so gänzlich anders aus als Befestigungen der Gegenwart, anders als die streng rationellen Fortifikationen der Römer, anders auch als die Ringwälle der Vorzeit? Hierauf kann die Antwort nur lauten: Weil sie gar nicht reine Zweckbauten sind, sondern zugleich auf die Phantasie einwirken wollen. Sie wollen nicht bloß stark sein, sondern auch stark *scheinen*. Darum wurde eine Übersteigerung der Formen nach dem Wuchtigen und Dräuenden gewählt. Sie wollen wirken wie ein Gorgonenhaupt. Als Symbole der Macht wollen sie weithin sich sichtbar machen; auch diese Nebenbedeutung hat die bevorzugte Lage auf Bergspitzen und Felsmassen. Das sind Eigenschaften, die in die Kategorien des Architektonischen und Malerischen nicht eingehen, die aber dennoch ästhetischer Natur sind und zugleich auf praktische Wirkungen hinüberführen. Wer den Feind erschreckt hat, hat halb gewonnen. Wenn wir oben die Berechtigung des schmückenden Beiworts »stolz und kühn« militärisch in Zweifel zogen, ästhetisch besteht es zu Recht. So ist ja das ganze ritterliche Leben durchtränkt mit Phantasievorstellungen, um nicht zu sagen mit Schauspielerei. Der äußerste Gegensatz zu der unscheinbaren Sachlichkeit des heutigen Kriegswesens.

Bei aller Verpflichtung, den Zuwachs an zufälligen malerischen Qualitäten von dem, was die Erbauer gewollt hatten, zu trennen, drängt sich zum Schluß noch einmal die Frage vor, ob wir uns nicht doch vielleicht das Problem zu sehr vereinfacht haben, als wir oben dem Mittelalter — dem eigentlichen — das malerische Auge absprachen. Haben wir doch nicht erst an der Schwelle der Neuzeit, sondern schon auf der Höhe des Mittelalters, in der spätromanischen Baukunst, eine Tendenz zum Barocken entdeckt, die dem Begriff des Malerischen zum mindesten benachbart ist. Und so möchten wir es schließlich nicht für unglaubwürdig halten, daß bei der aufgezwungenen Unregelmäßigkeit der Bergburg und ihrer Einbettung in die Landschaft doch schon ein gewisses Wohlgefallen — selbstverständlich ein außerhalb des architektonischen Denkens liegendes — mitgeklungen habe, und wäre es auch nur im Unterbewußtsein. Was uns an vielen Kirchen dieser Zeit, nennen wir nur den Dom von Limburg, überzeugend war, warum sollen die Burgen uns damit täuschen? Es ist nichts Seltenes, vielleicht die Regel in der Geschichte geistiger Entwicklungen, daß zuerst für sich allein ein neuer Ton erklingt, dann verstummt, um nach langer Zeit wieder, nun als Dominante, aufgenommen zu werden.

Die Burgenarchitektur besitzt, wie man sieht, einen bestimmten und zwar unveränderlichen Ausdruckstypus, aber sie besitzt kein organisiertes Formensystem. Für die wenigen Bauteile, die Schmuckformen annehmen, wurde die gangbare Formensprache der Kirchenbaukunst, mit den nötigen

Vereinfachungen, benutzt; es ist aber für den Gesamteindruck unerheblich, ob das Detail romanisch oder gotisch vorgetragen wird. Die drei wichtigsten Einschnitte in der Geschichte der Burg sind nicht stilgeschichtlich bedingt. Es waren: die Verallgemeinerung des Steinbaus, die in sehr runder Rechnung um das Jahr 900 zu wirken begann; das Bekanntwerden mit einer in Angriff wie Verteidigung auf höhere Stufe gebrachten Kriegskunst durch die Kreuzzüge und die italienischen Kriege der Staufer von 1150 ab; drittens die mit Entwertung endende Umbildung unter Einwirkung der Feuerwaffen, beginnend um 1450. Nach diesen drei Abschnitten wollen wir versuchen, den Charakter der Burg in wenigen großen Zügen zu schildern, immer dessen eingedenk, daß es in Wirklichkeit keine Regel ohne zahlreichste Ausnahmen gibt, keine geometrisch fixierten Normalpläne, wie in der Kirchenbaukunst, und starke Unterschiede zwischen kleinen, rudimentären und angeschwollenen, reich ausgestalteten, zuweilen einer kleinen Stadt ähnlichen Anlagen.

Was von der ersten Periode gesagt und gemeint werden kann, beruht fast ganz auf Schlußfolgerungen und Vermutungen. Manches versteht sich von selbst, wie daß der Steinbau nur allmählich durchdrang, im Osten später als im Westen, und daß innerhalb der steinernen Ringmauern gewisse Baulichkeiten, darunter auch der Wohnbau, längere Zeit noch aus Holz errichtet wurden. Divinieren läßt sich ein längeres Nebeneinander zweier Typen, eines dem sächsischen Stammgebiet angehörenden, noch manches von der alten Wallburg bewahrenden, und eines westlichen, mittelbar mit römischen Traditionen zusammenhängenden, in dem das Hauptstück ein starker, hoher, steinerner Turm war, der Bergfried *. Während sein Verwandter, der westfränkische Donjon, so große Dimensionen anzunehmen pflegte, daß er zugleich die Wohnräume aufnahm, ist dies beim deutschen Bergfried nur ausnahmsweise und in der späteren Entwicklung eingetreten. Ursprünglich Beobachtungswarte (womit er mit den ältesten Kirchtürmen zusammentraf) und bei schlimmer Wendung der Dinge letzte Zuflucht, wurde er, etwa vom Ende des 12. Jahrhunderts ab, mehr und mehr zur aktiven Verteidigung herangezogen, zur Störung der Belagerer und zur Bestreichung der Stürmenden. Die ältere Zweckauffassung stellte ihn in den Mittelpunkt des Berings, der in der Regel auch dessen höchster Punkt war, die jüngere näher an den Rand, an die dem Angriff am meisten ausgesetzte Stelle. Den Zugang zum Inneren brachte ein Einsteigeloch in mehrfacher Mannshöhe, mit leicht zu beseitigender hölzerner Stiege oder Leiter. Die Mauerstärke nimmt von

* Die Schreibung des Wortes ist überaus verschieden, die Etymologie nicht durchaus klar, und die sachliche Anwendung in den Quellen wechselnd. Die heutige Archäologie versteht unter Bergfried den Hauptturm.

Stockwerk zu Stockwerk ab, und die oberen sind in den jüngeren Bergfrieden öfters mit Kaminen und Fensterverschlüssen wohnbar gemacht (Abb. 51[illegible]). Für die Wahl der Grundform, ob rund oder quadratisch, bestand keine allgemeine Regel. Die im 13. und 14. Jahrhundert auftretenden fünfeckigen sind eigentlich Vierecke mit vorgelegter dreieckiger, massiver, dem Eisbrecher einer Brücke ähnlicher Mauermasse, bestimmungsgemäß stets der Angriffsseite zugekehrt (Abb. 52[illegible]a). Die naheliegende Frage, welches die ältesten unter den erhaltenen Bergfrieden sein mögen, ist nicht beantwortbar. Sonst besaßen die Anlagen der ersten Periode nur noch den meist kleinen Hof und die umfriedigende Gürtelmauer (»Zingel« von lat. cingulum), ein unregelmäßiges Vieleck, noch ohne Verstärkung der Ecken durch Mauertürme. Über die durchschnittliche Höhe läßt sich sowenig etwas Allgemeingültiges sagen wie über die Entstehungszeit des Zinnenkranzes und des hinter ihm aus der Mauerdicke ausgesparten oder nach innen vorgekragten Wehrganges; zuweilen, über steil abfallender Felswand, hat eine bloße Brustwehr genügt. Die Mauerdicken sind auffallend gering; an römischen Befestigungen in Deutschland waren 3 m und darüber keine Seltenheit gewesen, die mittelalterlichen blieben, wo kein besonderer Grund zur Verstärkung vorlag — wie bei den sogenannten Schildmauern —, unter 1 m.

Die zweite Periode ist gekennzeichnet durch Vervollkommnung der technischen Ausführung wie durch Vermehrung und Verkünstlichung des Verteidigungsapparats. Wären sie die eigene Erfindung der staufischen Burgenbauer, so würden sie dem Scharfsinn derselben ein glänzendes Zeugnis ausstellen. Allein diese Neuerungen sind zweifellos fremden Ursprungs, durch die Welle der Kreuzzüge aus Byzanz und dem Orient herangetragen, und auch dort waren sie nichts Eigenes, sondern Erbstücke römischer Kriegsbaukunst. Die daneben bestehende Verschlossenheit der Kirchenbaukunst gegenüber Byzanz wird hierdurch doppelt bedeutsam. Übrigens hat man auch nicht immer an direkten Import aus dem Osten zu denken; vieles war vorher schon durch die Hände der Italiener und Franzosen gegangen und wurde nun von den Deutschen noch einmal nach den örtlichen Verhältnissen zurechtgemacht. — Die Vermehrung der Verteidigungsmaßnahmen deutet stets auf vorangegangene Steigerung der Angriffsmittel. Nun aber ist in den deutschen Quellen — ausgenommen die Dichter, die aber in dem begründeten Verdacht des Ausschreibens französischer Vorlagen stehen — von jenen Vorkehrungen, den Wurfmaschinen, Widdern, hölzernen Belagerungstürmen, Feuerangriffen usw. sehr wenig zu finden. Fast alles, was wir davon wissen, steht in den Schriften des Auslandes. Nur die Ritter des Deutschen Ordens scheinen von diesen Künsten mehr gewußt und angewandt zu haben, woher denn Heinrichs Livländische Chronik unter den histori-

schen Quellen die ausgiebigste ist. Die deutsche Kriegsgeschichte dieser Epoche weiß von denkwürdigen Belagerungen wenig zu erzählen. Wenn viele Burgen nie erobert worden sind, so haben sie das vielleicht am meisten dem zu danken, daß sie nie ernsthaft angegriffen wurden. Man erstaunt, wie klein die Besatzungen nur gewesen sein können. Eben darauf kam es an, die Burg durch sich selbst uneinnehmbar, womöglich schon durch die Lage unnahbar zu machen. Das Prinzip ist: konzentrische Steigerung gegen die Mitte. Schematisch gesprochen, zerfielen die Werke in drei Abschnitte: die Hochburg, die der älteste und von Natur am besten gesicherte Teil ist; die Vorburg mit den Wohnungen des Gesindes, den Vorratsscheuern und Stallungen; den Zwinger, d. i. das durch eine dritte Mauer geschützte Vorfeld. Gegeneinander sind diese Abschnitte durch Quermauern, Gräben und Terrainstufen abgesondert. Der Angreifer muß sie nacheinander einzeln überwältigen und gegen immer schwerer werdende Hindernisse, bis endlich nur der Bergfried übrigbleibt — den eigentlich nur der Hunger bezwingen kann (Abb. 519).

Die einzelnen Vorkehrungen der Abwehr, die Zinnenkränze, Wehrgänge, Schießscharten, Gußlöcher und Gußerker (Maschikulis, Pechnasen, Pfefferbüchsen) zu schildern, liegt nicht in unserem Zweck. Die Sachkunde des Baumeisters hatte sich darin zu zeigen, daß er die wirksamsten Punkte für sie fand, und diese war schon im Grundriß zu berechnen, welcher wieder von der Geländebewegung abhängig war. So willkürlich und formlos, künstlerisch betrachtet, eine Burganlage erscheint, es war, weil niemals genau dieselben Bedingungen wiederkehrten, mehr an ihr zu bedenken als an einer Dutzendkirche. Die Burgenmeister waren anders, doch nicht schlechter erzogen als die Kirchenmeister. Die Anforderungen an sie steigerten sich noch, als im 12. und 13. Jahrhundert bewußt künstlerische Absichten hinzutraten. Der staufische Adel verlangte heiß, seinen Burgsitzen ein Element der Schönheit zuzuführen. Es hieße die Leistungen tief unterschätzen, wenn man ihren künstlerischen Gehalt allein in der äußerlichen Angliederung von Schmuckformen an einzelne Bauteile suchen wollte, nein, wir dürfen nicht zweifeln, daß Umriß und Massenverteilung in ihrer Wirkung auf das Auge jetzt mit in Rechnung gezogen wurden. Bezeichnend zumal ist die auf alle Teile sich erstreckende charaktervolle und sorgfältige Behandlung des Mauerwerks. Es wird mit ihm sichtlich eine andere Absicht verfolgt als im Kirchenbau. In diesem beanspruchte der Verband keinen selbständigen ästhetischen Wert. Jeder Strukturteil sollte hier wie eine homogene Masse erscheinen, und deshalb wurden die Fugen möglichst unsichtbar gemacht. Im repräsentativen Mauerwerk der Burg dagegen soll Stein für Stein wahrgenommen werden; man soll es jedem einzelnen ansehen, wie mächtig im Volumen, wie genau in den Winkeln zugehauen, wie sorgfältig gelagert er sei.

Als ausdrucksvollstes erschien dieser Zeit das Buckelquaderwerk mit Randschlag, nur die Ränder wurden glatt behauen, die übrige Fläche (der »Spiegel«) blieb rauh. Es ist genau dasselbe, was in gewissen Fällen die Antike und nachmals die toskanische Frührenaissance mit der sogenannten Rustika erreichen wollte, der Eindruck des Urwüchsigen, Trotzigen, Felsenverwandten (Abb. 518).

Den im Abbildungsbande mitgeteilten Beispielen mögen folgende Erläuterungen dienlich sein. Und zwar geben wir als erste Reihe nur Höhenburgen.

Burg Steinsberg im Kraichgau, zwischen Heidelberg und Bretten (Abb. 517). An Stelle einer älteren (auf der der Minnesänger Spervogel Gast war) im 13. Jahrhundert aufgebaut, anscheinend aus einem Guß. Die Anlage einfach: allein Zingel und Bergfried und wegen der Lage auf der Spitze eines isolierten Kegels keine Seite in besonderer Weise Angriffsseite. Die Ringmauer ein Oval, genauer: unregelmäßiges Vieleck, von 54 : 30 m. In der Mitte des geräumigen Hofes der Bergfried, 11 m dick, 30 m hoch, bis oben hinauf erhalten, ein seltener Fall (zerstört nur das Dach). Die Querschnittzeichnung bedarf nicht vieler Erläuterung. Das Einsteigeloch befindet sich 11 m über dem Erdboden. Die folgenden Geschosse sind ebenfalls nur durch Leitern miteinander verbunden, durch wenige winzige Schlitze spärlichst mit Licht und Luft versorgt, trotzdem die beiden obersten mit Kaminen, also für Bewohnung in Bereitschaft. Die übrigen, an die Ringmauern sich lehnenden Gebäude (Wohnräume und Stallungen) stammen aus jüngerer Zeit (14. und 15. Jahrhundert), es könnte also leicht sein, daß sie ursprünglich nur aus Holz waren. Ebenfalls jüngere Zubauten sind die tiefer am Abhang des Burgberges angelegten Zwinger. Für wen die Burg des 13. Jahrhunderts erbaut war, ist nicht überliefert, doch deutet mehreres auf die Grafen von Öttingen. Später kam sie an Kurpfalz und wurde von Vögten verwaltet. 1525 fiel sie ohne Widerstand in die Hände der Bauern, die sie in Brand steckten. Als Beispiel einer im 16. Jahrhundert weiter ausgebauten Kegelburg geben wir das den Grafen von Erbach gehörende hohe Haus Breuberg (Abb. 516).

Burg Ortenberg im Weilertal, Elsaß (Abb. 520). Eine kleine, aber sehr starke Anlage. Sie kam nach 1250 in den Besitz Rudolfs von Habsburg, des elsässischen Landgrafen. Ob er oder vor ihm ein staufischer Ministeriale sie erbaut hat, bleibt dahingestellt. Hatten wir in dem vorher betrachteten Beispiel eine »Kegelburg« vor uns, so ist dies eine »Nasenburg«, d. h. sie liegt an der Spitze eines Bergvorsprunges. Gegen die Stelle, wo diese mit dem Massiv zusammenhängt, wo also der Angriff am leichtesten einsetzen konnte, richtet sich die stärkste Verteidigung. Der Felseinschnitt auf der Nordseite ist zu einem Halsgraben (1) vertieft, der Bergfried (8) durch einen vorgelegten Keil verstärkt, die Mantelmauer (9) wie die Zwingermauer (10) sind von besonderer Stärke. Auf der Angriffsseite (Nord) erreicht sie eine Höhe von 16 m. Der dem Mantel sich anfügende Palas (7) ist engräumig, und für eine abgesonderte Wohnung der Dienstleute war kein Platz. Kurz, ein reiner Wehrbau, sehr sorgfältig aus geglätteten Granitquadern aufgemauert.

Burg Kinzheim im Elsaß (Abb. 520). Gleich Ortenberg nach 1250 von Rudolf von Habsburg erworben. Die Detailformen noch romanisch. Der Grundriß fällt außer seiner Einfachheit durch Regelmäßigkeit auf. Der Burgweg führt von der Südpforte (1) in weitem Bogen auf die Nordseite der Hauptburg, dann durch einen engen Zwinger (2) um diese herum zum Haupttor (5). Im Hofe liegen eng beieinander der Wohnbau (6), die Kapelle (7), der runde Bergfried, an der Angriffsseite durch eine starke Schildmauer (3) geschützt, die sich nach Süden fortsetzt und mit einem Eckturm (4) den Eingang beschirmt. So einfach sie ist, eine höchst zweckvoll durchdachte Anlage. Mit dem imposanten Buckel-

quaderwerk des 13. Jahrhunderts kontrastiert auffallend das nachlässige der im 15. Jahrhundert ausgeführten Ergänzungen.

Ehrenfels an der Ecke des Niederwalds über dem Binger Loch. Erbaut im Anfang des 13. Jahrhunderts vom Erzstift Mainz zur Sicherung der unten am Rheinufer befindlichen Zollstätte. Auf der Abbildung 522 der mutmaßliche ursprüngliche Zustand, gegen den Berg eine starke Schildmauer mit zwei Flankierungstürmen, sonst nur ein ummauerter Hof, der gegen den Rhein in Terrassen abfiel. Die Abbildung rechts zeigt den Zustand im späten Mittelalter bis zur Zerstörung durch die Franzosen 1689

Burg Neuscharffeneck in der Pfalz (Abb. 524). Was in Ehrenfels durch Kunst erreicht wurde, der Schutz nach dem Prinzip der Schildmauer, das war hier von der Natur schon vorgezeichnet, indem sich ein schmaler Felsblock riegelartig quer über die Bergnase legt. Er wurde sorgfältig mit Quaderwerk verkleidet, so daß er wie ein Gebäude aussieht und durch einen künstlichen Einschnitt (Halsgraben) noch schärfer von der Bergmasse abgesondert wird. Was hinter diesem Schilde liegt, ist gegen Wurfgeschosse von dieser Seite vollkommen gesichert, während es von der Talseite sturmfrei bleibt. Die Rekonstruktionszeichnung von Essenwein, im einzelnen Phantasie, gibt die Situation, und auf diese kommt es am meisten an, anschaulich wieder.

Burg Hornberg am Neckar (Abb. 519). Sie zeigt in typischer Weise die Lage auf vorgestreckter Bergnase und die sukzessive Erweiterung durch Zwinger und Vorburg. Der Besitz hat oft gewechselt. 1517 erwarb sie Götz von Berlichingen und hat auf ihr seine durch Urfehde ihm auferlegte Gefangenschaft erlebt. Die ältesten Teile aus dem 12. Jahrhundert.

Burg Schwalbach in Nassau (Abb 526). Erbaut 1368—71 durch Graf Eberhard von Katzenellenbogen. Von auffallend regelmäßiger Anlage. Ein enger Hof trennt den Saalbau von dem mächtigen, 39 m hohen Bergfried. Tiefer Halsgraben. Der äußere Burghof, in welchem u. a. die Kapelle lag, nur schwach befestigt.

Die obigen Beispiele betreffen einfache Anlagen von dezidiert militärischem Charakter. Man bemerkt, in welchem Maße die Bequemlichkeit des Wohnens der Sicherheit zum Opfer gebracht wurde. Der hohe Adel und auch die reicheren Herren aus dem niedern wünschten sich etwas Besseres: natürlich auch gesicherte Lage, aber außerdem einen geräumigen Platz für die Wohngebäude. Einheit des Planes wurde nicht erstrebt, die Gebäude standen in lockerer Ordnung. Ein allbekanntes Beispiel, das besterhaltene aus dieser Klasse, ist die Wartburg bei Eisenach. Die natürliche Beschaffenheit der Örtlichkeit ist so günstig, daß Befestigung der Vorburg genügte. Auf dem obersten Teil der Burg erhebt sich in offener Bauweise das den Typus der kaiserlichen Pfalzen nachahmende Landgrafenhaus, nach keiner Seite mit direkten Wehrvorkehrungen. (Abgebildet und besprochen im I. Bande.) Hier ist der Übergang von der Burg zum Residenzschloß. Mehr im Gleichgewicht halten sich Wehr- und Wohnbau in der mit großem architektonischen Glanz durchgeführten Burg der Herren von Hagen auf Münzenberg, in der Wildenburg im Odenwald und in Girbaden in den Vogesen, dem Bau der letzten Grafen von Dagsburg — um nur einige der schönsten zu nennen.

Eine künstlerische Entwicklung, einigermaßen vergleichbar der des Kirchenbaus, hat die Burgenarchitektur nicht durchgemacht, konnte es auch nicht, weil ihr keine einheitliche, künstlerische Idee zugrunde lag, und neue fortifikatorische Ideen von umwälzender Bedeutung haben sich in den zwei Jahrhunderten vom Ende der Stauferzeit bis zur Aufnahme der Feuerwaffe nicht mehr eingestellt. Auch der Stilwechsel um die Mitte des 13. Jahrhunderts hat am Bilde des Ganzen nichts geändert. War doch im tieferen Sinne die Gotik, d. h. die aufgelöste gotische Konstruktion, auf den Burgenbau nicht anwendbar,

— es sind nur die formalen Nebensächlichkeiten, vornehmlich der Spitzbogen über Türen und Fenstern, an denen sie sich zu erkennen gibt. Dennoch machte die Zeitgrenze nach 1250 auch im Burgenbau Epoche. Aber aus andern als künstlerischen Gründen. Die Hauptsache war der Verfall der nachstaufischen ritterlichen Gesellschaft. Ihre Ideale und Illusionen zerflatterten, und ein verarmter, enttäuschter, unruhiger und gewalttätiger Kleinadel blieb zurück. In die stolzen staufischen Burgen paßte er nicht mehr hinein, er blieb in ihnen nisten, weil sie einmal da waren. Wo im 14. und 15. Jahrhundert Reparaturen und Ergänzungen vorgenommen wurden, erkennt man sie leicht an ihrer minderwertigen Technik. Neue Burggründungen sind allein dem Landesherrn gestattet, und dann rein fortifikatorischen Charakters, die Burg als Wohnbau verkümmerte. Nicht lange, so wurde ihr Wert auch nach der ersten Seite in Frage gestellt. Unter den Voraussetzungen ihrer Zeit war die Burg des 12. und 13. Jahrhunderts ein Verteidigungsinstrument von großer Vollkommenheit gewesen: als das Schießpulver kam, wendete sich auf einmal das Blatt und wurde der Angreifer der überlegene Teil. Eigentlich war schon um 1450 die Burg überlebt. Aber merkwürdig lange sträubte man sich gegen diese Einsicht, mühte man sich ab, durch Batterietürme, Bastionen, Vorwerke, Erdwälle und Gräben — also zum Teil Rückkehr zu den Mitteln des frühen Mittelalters — den Verteidigungswert der Burg zu retten. Es war umsonst. — Einen reicheren Niederadel als in Deutschland gab es in Österreich. Hier wurden noch im 15. und 16. Jahrhundert manche Burgen mit Opulenz ausgebaut, nicht mehr in lockerer Stellung der Gebäude zueinander, wie im 13. Jahrhundert, sondern als geschlossene Massen, stark in die Höhe gehend, in viele Stockwerke geteilt. Ein Beispiel die Burg Pernstein in Mähren (Abb. 528). Vollständig intakt, weniger vornehm, aber von unvergleichlichem malerischen Reiz ist die Burg Eltz in einem stillen Seitental der Mosel, eine von vier Zweigen derselben Familie bewohnte Gauerbschaft, im Innern ein labyrinthisches Gewirre von Gemächern, Gängen und Treppchen um einen ganz engen Hof (Abb. 530). Gegen einen leichten Handstreich waren Burgen dieser Art noch gesichert, aber ein paar Schüsse aus einer einzigen Kanone konnten sie in einen Trümmerhaufen verwandeln. Die meisten adligen Nester des 15. und 16. Jahrhunderts aus Gemälden und Stichen uns wohlbekannt, hatten diesen Charakter. Wir geben als Probe die Studie von Dürer (Abb. 525).

Die populäre Vorstellung von der Burgenarchitektur wird zu einseitig vom Bergschloß beherrscht. Alles in allem wird die Zahl der Tiefenburgen größer gewesen sein. Allein von ihnen sind die meisten entweder zerstört oder durch nachmittelalterlichen Umbau gänzlich verändert. So z. B. in Westfalen und am Niederrhein bergen zahlreiche Adelssitze unter dem Gewande des 17. oder 18. Jahrhunderts gotische Mauern. Der beste, doch nicht überall zu erreichende Schutz der Tiefenburg ist das Wasser: Stauweiher und Gräben. Die Anlage ist einigermaßen regelmäßig, doch auch nur einigermaßen, z. B. wenn sie viereckig ist, doch niemals genau quadratisch. Dazu kommt, daß das Flachland auch mit Steinmaterial schlechter versehen war. Den Varianten der Anlage näher nachzugehen, hat für uns keine Bedeutung. In Abb. 532—534 geben wir ein paar stattliche Ruinen vom Niederrhein aus der Zeit, als die Kölner Erzbischöfe (im 14. Jahrhundert) mit der Befestigung ihrer Landeshoheit beschäftigt waren.

Von den Burgen werden die festen Häuser unterschieden. Sie

liegen meistens dicht bei oder mitten in den Dörfern. Es sind die Sitze der aus der Dorfflur nicht ausgeschiedenen kleinen Edelleute. Mehr als diese kurze Erwähnung sind wir ihnen an dieser Stelle nicht schuldig *.

* * *

Sehr anders als alles, was uns bisher unter die Augen kam, sahen die Burgen des Deutschen Ordens in Preußen und Livland aus. Des romantischen und malerischen Reizes entbehren sie, aber sie sind in einem ernsteren Sinn Architektur. Die Burg Altdeutschlands ist die Geburt eines höchst individualistischen Lebenszuschnittes von starkem Unabhängigkeitssinn — die Ordensburg Ausdruck der Unterordnung vieler unter einen gemeinsamen höheren Zweck; die erste eben nur ein wehrhaft gemachtes Haus — die zweite ein befestigtes Lager und zugleich ein Kloster; die erste ein lockerer Gruppenbau in stets neuen Kombinationen — die zweite streng rationell, geometrisch regulär, in immer gleichem, einheitlichem Plan.

Wie leicht wäre es in Altdeutschland mindestens für die Tiefenburgen gewesen, Regelmäßigkeit zu erreichen, allein es blieb ihnen gleichgültig. Nun ist auch der rationelle Geist der Ordensbaukunst nicht primär aus der Kunstgesinnung zu deuten, sondern aus dem Zweck; einem Zweck, welcher in einer durchaus überindividuellen Sphäre liegt: der Ausdruck eines straff zusammengefaßten Staatswillens und darin das genaue Gegenteil der Gesinnungen und Zustände, aus denen die Burgenarchitektur Altdeutschlands hervorging. Die eine ist die Illustration farbenreicher Orts- und Familiengeschichten, im höheren Sinne jedoch historisch uninteressant; die andere Denkmal der Politik, einer großgedachten und folgenreichen. Es wird nicht bloß erlaubt, sondern nötig sein, eine kurze historische Betrachtung hier einzuschieben.

Der Gedanke, die im Heiligen Lande entstandene Institution der Ritterorden einem gänzlich neuen Zweck, dem kolonisatorischen Vordringen des Deutschtums, dienstbar zu machen, ist zuerst im Kopfe des Bischofs Albert, des Organisators der Kolonie Livland, entsprungen. Gleich nachdem er die Stadt Riga gegründet hatte (1201), stiftete er den Schwertbrüderorden, der ein Menschenalter später (1237) mit dem Deutschen Orden vereinigt wurde. Seit 1230 hatte dieser mit der Eroberung Preußens begonnen. Je deutlicher es wurde, daß die Kreuzfahrer-Gründungen im Heiligen Lande zum Abbau reif wurden, um so enger verbanden sich die »Brüder vom Deutschen Hause« mit dem Schicksal ihres eigenen Volkes. Aus Krankenpflegern und Kreuzrittern wurden sie Staatengründer. Sie suchten ihre Zuflucht an der Ostsee. 1309 verlegte der Hoch-

* Vielleicht das besterhaltene Exemplar das Schleglerschloß in Heimsheim im württembergischen Amt Leonberg.

meister, der schon 1291 von Accon nach Venedig zurückgewichen war, seine Residenz nach der Marienburg, und es begann das Jahrhundert der Blüte des Ordensstaates. Verwaltungskunst und militärische Machtorganisation vereinigten sich in dieser Adelsrepublik zu Leistungen, denen keiner der binnendeutschen Territorialstaaten nahekam. Aber die Niederlage bei Tannenberg (1410) machte die in der geographischen Isolierung liegende Schwäche offenbar. Im Westen trennte die der Kolonisation entgangene, bis zur Neumark reichende Lücke Preußen von Deutschland, im Norden war eine zweite zwischen Preußen und Livland zurückgeblieben. An beiden Stellen ist diese Tatsache noch heute aus der historischen Architekturkarte klar abzulesen. Mit dem aber, was er innerhalb seiner Grenzen gebaut hat, hat der Orden seinem heroischen Zeitalter ein Denkmal gesetzt, das in seiner herben, unprahlerisch selbstbewußten Großheit eindrucksvoller nicht sein könnte. Von den Kirchenbauten sprachen wir schon. Die Entstehungsdaten der Burgen sind so gut überliefert wie in Altdeutschland selten, auch handelt es sich nicht um ein langsam fortlaufendes Aus-, An- und Umbauen, sondern Entschluß und Ausführung folgten sich auf dem Fuß. Im Culmerland fing es an. Burg Nessau wurde als erste 1230 gegründet, 1231 Thorn, 1232 Althaus Culm, 1234 Rheden, 1235 Graudenz, 1235 Elbing. Dann ging es das Haff entlang bis Königsberg, gegründet 1255. Zuletzt die Grenzburgen an der Südfront über Strasburg und Neidenburg bis auf die Schlachtfelder des Jahres 1914. Diese ersten Anlagen sind vorläufige Behelfe aus Erdwällen und Blockhäusern. Der Ausbau in Stein erfolgte im Gebiet des Vorkampfes meist nach wenigen Jahren, im gesicherten Hinterland langsamer. Bis 1300 werden 23 Steinburgen aufgezählt. Ihr allerwegen unveränderliches Grundschema war nicht nur früh fertig, es scheint sogar, daß es von Anfang an Geltung hatte: vier Flügel um einen weiten Hof zu einem regelmäßigen Viereck geordnet, meistens reinem Quadrat. Da die ältesten Steinburgen, die Gebietigersitze in Culm und Elbing, nicht mehr vorhanden sind, befindet sich heute Balga (1240) an der Spitze. Wenn sein Grundriß allerdings unregelmäßig ist, so steht das unter dem Zwange der sonst vorteilhaften Lage auf einem steilen Hügel am Haff, bietet also keine Grundlage für allgemeine Folgerungen. Die Schlösser von Thorn (1250) und Birgelau (1260) sind mit zwei genau senkrecht aneinanderstoßenden Flügeln als reguläre Vierecke begonnen, wenn auch die beiden andern Flügel, wieder aus Rücksicht auf das Terrain, ein wenig vom rechten Winkel abwichen. Aber schon in Brandenburg (1266) und Lochstedt (1270) zeigt sich die Praxis streng und bleibt es fortan; wo das Gelände nicht gefügig ist — ein Hügel war doch immer der Niederung vorzuziehen —, wird es durch Grabung korrigiert. Nur von der Vorburg wurde Regelmäßigkeit weniger verlangt.

Es gibt in Deutschland keine zusammenhängende Gruppe von Architekturwerken, die so unmittelbar politisch bedingt wäre, in ihrer künstlerischen Haltung das Wesen des Staates, der sie ins Leben rief, so charakteristisch wiedergeben würde, wie dieser streng einheitliche preußische Ordenstypus. Wenn er also auch zur Genüge sich aus sich selbst erklärt, so bleibt doch Verwunderung darüber zurück, daß er von Anfang an fertig war, während die lokale Umwelt, als deren Spiegelbild wir ihn ansehen, noch im Fluß stand. Notwendig kommen wir dahin, zu fragen, ob nicht der Orden, als er ins Land kam, bestimmte Ansichten vom guten Bauen schon mitgebracht habe. Von wo? Von seinen deutschen Besitzungen her zweifellos nicht, — wir haben den tiefen Gegensatz zwischen der Ordensbaukunst und der deutschen Burgenarchitektur schon hervorgehoben. So wendet sich der Blick aufs Heilige Land. Waren doch die Deutschherren um die Zeit, als die maßgebenden Bauten zwischen Weichsel und Pregel entstanden, noch nicht aus Syrien verdrängt; ihr Schloß Starkenburg (Montfort) ging ihnen erst 1271, Accon 1291 verloren. Ein genaues Vorbild indessen ist auch hier nicht nachgewiesen. Dagegen springt die allgemeinere geistige Verwandtschaft sofort in die Augen. Es handelt sich nicht um einzelne Kunstgriffe der byzantinisch-morgenländischen Fortifikation, wie sie im 13. Jahrhundert auch sonst in Deutschland vielfältig aufgenommen worden sind, sondern um die Planung im ganzen. Der rationelle Geist der syrischen Kreuzfahrerburgen war den Byzantinern abgelernt, und diese hatten ihn von den Römern. Die außerdem wahrzunehmenden Anklänge an die Klosterarchitektur fügten sich ungezwungen ein, denn auch das Schema des Klosters war eine Erwerbung aus dem Süden. Nun darf aber, wie es scheint, innerhalb des südlichen Milieus ein bestimmter Punkt noch näher bezeichnet werden. Kaiser Friedrich II. hat in seinem Apulischen Reich eine große Zahl von mächtigen Kastellen errichtet, die sicher unter dem Einfluß der byzantinisch-syrischen Kriegsbaukunst stehen und zugleich den preußischen und livländischen Burgen ähnlicher sind als irgend etwas sonst. In Apulien aber hat der Orden ebenfalls Besitzungen gehabt, das nahe Verhältnis zwischen dem Hochmeister Hermann von Salza und Friedrich II. ist bekannt. Obgleich zeitrechnerisch nicht mehr in die Staufenzeit gehörend, sind die preußischen Burgen im geistigen Zusammenhang von ihr nicht zu trennen.

Die Ordensarchitektur hat nicht das Bedürfnis gehabt, mehr Typen als den einen zu entwickeln. Nur das Einfache und klar Gesetzliche verträgt eine so gleichförmige Wiederholung; eine einzelne Burg vom Rhein oder Neckar, in derselben Weise schematisch wiederholt, würde einen unerträglichen Anblick geben, weil wir das Irrationelle nur als Einmaliges dulden können. Die Gleichförmigkeit der Ordensbauten gehört mit zum Selbstbewußtsein, durch das sie imponieren. Sooft wir diese

backsteindunkle, würfelförmige Baumasse erblicken, wie ihr Bild von einer leichten Anhöhe aus das weite Flachland, den Strom oder das Haff beherrscht, und außer ihm nie einen Versuch anderer Art, wissen wir, daß es in diesem Lande nur einen Herrn gibt. Auch die bischöflichen Schlösser haben genau nach denen des Ordens sich zu richten. Bei dieser Sachlage werden für unsere Betrachtung wenige Beispiele genügen können. Unter ihnen wird aber die Marienburg zunächst noch nicht sein, weil sie in mehrerer Hinsicht einen Ausnahmefall darstellt.

Rheden im Culmerland (Abb. 535—37). Erbaut im letzten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts. Das im Grundriß genau quadratische Konventshaus nimmt bei einer Seitenlänge von 52 m (genau gemessen 52,5 × 52,0) eine Grundfläche von 2730 qm ein, was dem mittleren Durchschnitt der Komturschlösser ersten Ranges entspricht. Der Burgplatz ist sorgfältig eingeebnet. Der noch gut erhaltene Südflügel enthält über zwei Kellergeschossen rechts die Kapelle, links den Konventsremter. Der Ostflügel wurde von den Brüdern, der westliche vom Komtur bewohnt, im nördlichen befanden sich die Küche, das Krankenzimmer und andere Nützlichkeitsräume. Die vier schlanken Ecktürme sind lediglich architektonische Akzente ohne Wehrzweck. Zur Umschau und, wenn es sein mußte, letzten Zuflucht diente der große, achteckige, 13 m im Durchmesser haltende Turm im NW. Der Hof ist nach dem Muster eines Klosterkreuzgangs gestaltet; er macht innere Verbindungsgänge entbehrlich. Neben der Hauptburg lagen zwei Vorburgen. Die Brücke der Westseite führte zum Dansker, d. i. der Latrine des Schlosses, die nirgends fehlen durfte und immer in derselben Weise jenseits des Grabens gelegt, öfters zu einem befestigten Turm ausgebaut ist. Also auch das heimliche Gemach nahm Anteil an dem allgemeinen Charakter des Wuchtigen und Monumentalen. Erwähnen wir schließlich noch in den Kellern die Anstalten für Luftheizung — an mehreren andern Burgen ein gleiches nachgewiesen —, so überzeugen wir uns, daß die Ordensbrüder nicht nur geräumiger und würdiger, sondern auch gesünder und bequemer gewohnt haben, als es in Altdeutschland selbst die fürstlichen Personen erreichen konnten. Überhaupt ist ja die Ordensburg wesentlich Wohnbau. Sie konnte mit Hilfe eines Systems von Gräben eine längere Einschließung, aber keine kunstgerechte Berennung (die man bei der Art des Feindes auch nicht zu gewärtigen hatte) überstehen. Preußischer Grundsatz ist es, dem Feind auf freiem Felde zu begegnen.

Wenn wir noch auf Abb. 538, 539 hinweisen, können wir von weiteren Beispielen absehen, da sie nur leichte Varianten bringen würden.

Die livländischen und estländischen Ordensschlösser sind den preußischen durchaus ähnlich angelegt, nur sind sie meistens nicht aus Backstein, sondern aus Bruchstein konstruiert und demgemäß in der Detaillierung roher (Abb. 540).

Die Marienburg (Abb. 541—44). Über der durch die militärisch straffe Einheitlichkeit ihrer Erscheinung imponierenden Masse der Ordensschlösser erhebt sich als ein Einmaliges und außer Vergleich Stehendes sie, die Burg des Hochmeisters. Sie ist die höchste Leistung des Profanbaus im deutschen Mittelalter, nicht nur durch die Wucht der Baumasse, ebenso und noch mehr durch die innere Großheit und Klarheit der künstlerischen Charakteristik. Die Ansicht von Süd-West gibt nur den Hauptbau; ein weitausgreifendes, befestigtes Lager schloß sich nordwärts an. Freilich zeigte schon die erste Belagerung mit Feuergeschütz, 1410, daß die Anlage auf dieses nicht berechnet war. Der älteste Teil ist das wegen seiner Lage auf einer Bodenerhebung nahe am Flußufer so genannte Hochschloß, errichtet 1280 noch nicht als Hochmeister-, sondern als Komturschloß im vorge-

20*

schriebenen Schema, vor den meisten andern Ordensbauten jedoch schon damals ausgezeichnet durch eine besonders gediegene, an einzelnen Punkten selbst reiche Behandlung *, durch welche aber das Einfach-Große der Gesamterscheinung mehr bekräftigt als durchkreuzt wird. Als 1309 Siegfried von Feuchtwangen den Hochmeisterstuhl von Venedig nach Preußen verlegte, wählte er die Marienburg zu seiner Residenz und zum Sitz der Zentralregierung, welcher sie blieb, bis 1457 die Polen einzogen. Zerstört wurde die Marienburg nie, aber durch Nützlichkeitsumbauten schwer entstellt. Gleich nach den Freiheitskriegen begann die Wiederherstellung. Seit dieselbe 1882 in die kundigen Hände von Conrad Steinbrecht gelegt wurde, ist sie die bestgelungene Unternehmung dieser gefährlichen Art geworden. — An einen Hochmeistersitz sind andere Forderungen zu stellen als an ein Komturschloß. Ein großer Konvent war unterzubringen, außerdem baute sich der Meister sein »Gemach«, in dem der im inneren Deutschland längst verkümmerte Palaststil eine neue und wunderbar stolze Blüte trieb; kein Fürst und König des Abendlandes, am wenigsten ein deutscher, besaß einen Palast von dieser großgedachten Monumentalität und architektonischen Klarheit **. Seine letzte Gestalt erhielt derselbe unter der vom Glück hell beschienenen Regierung (1351—1382) Winrichs von Kniprode. Die Regelmäßigkeit des Aufbaus, möchte man sagen, nimmt Grundsätze der Renaissance vorweg. Drei (mit dem Keller vier) Geschosse, wenig gotisch in den Einzelformen, wohl aber in der aufwärts zunehmenden Auflösung der Massen, werden senkrecht überschnitten von mächtig breiten, weit vorspringenden Streben, abwechselnd mit schattigen Nischen, vier an der Schmal-, acht an der Längsseite. Am oberen Abschluß keine Giebel, sondern in wagerechtem Lauf ein reich bewegter Zinnenkranz, die einzige und nur symbolisch gemeinte Erinnerung an den Wehrbau. Das Innere ist in allen Teilen gewölbt. Im Hochschloß enthält der Westflügel die Wohnungen hoher Ordensbeamter, der Südflügel den berühmten Konventsremter (2 Schiffe zu 8 Jochen) und die Herrenstube (2 Schiffe zu 4 Jochen), der Ostflügel das Dormitorium, der Nordflügel den Kapitelsaal und die nach 1330 erweiterte Marienkapelle, einen einschiffigen, ausgezeichnet schönen Raum, unter ihm die den Exequien dienende St. Annen-Kapelle mit der Sepultur der Hochmeister, von denen elf hier begraben liegen; außen am Chor, der aufgehenden Sonne entgegen, weit in das Land hinausstrahlend, ein kolossales (über 8 m hohes) Marienbild in Stuckrelief mit Mosaiküberzug in Gold, Blau und Rot. — Im Obergeschoß von »Meisters Gemach« liegen nebeneinander der Sommer- und Winterremter, jener ein quadratischer Raum mit sechszehnrippig ausstrahlendem Sterngewölbe auf einer einzigen, schlanken, granitenen Mittelsäule. Ferner der »große Remter«, der Festsaal, 14 m breit, 18 m tief, durch 3 Säulen in 2 Schiffe geteilt und überspannt von 8 Sterngewölben. Der räumliche Rhythmus, in Bewegung gesetzt durch die kühne und geschmeidige Kraft der Strukturglieder, verleiht diesem Remter eine ganz eigene Poesie. Was in der Baukunst »charakterisieren« heißt, kann man hier lernen. Der Orden durfte mit seinen Künstlern zufrieden sein. Wenn ritterlicher und preußischer Geist aus der Welt verschwunden sein werden, hier wird man sie noch immer reden hören.

* * *

* Für die Schmuckformen ist Kalkstein zu Hilfe genommen (wie es scheint auf dem Seewege aus Estland herbeigebracht). Den strengen Grundsätzen des klassischen Backsteinbaus im 14. Jahrhundert hätte das nicht mehr entsprochen. Am Portal der Schloßkirche ist das reiche figürliche und ornamentale Detail aus halbtrockenem Ton geschnitten und dann gebrannt.

** Nur der Palast der Päpste in Avignon läßt sich in Vergleich bringen, aber auch dieser nicht zuungunsten der preußischen Burg.

Die Marienburg in Preußen hat uns eben gezeigt, was die profane Baukunst leisten konnte, wenn von dem Bauherrn her eine hohe Gesinnung in sie überströmte. Bei den Territorialfürsten in Innerdeutschland würden wir sie umsonst suchen. Erst im späten 15. Jahrhundert begann in diesen Kreisen ein auf mehr Schönheit und Bequemlichkeit der Wohnung gerichteter Baueifer sich zu regen. Die fürstlichen Residenzen des territorialstaatlichen Spätmittelalters sind mit den Pfalzen der kaiserlichen Jahrhunderte nur in der Sache zu vergleichen, architekturgeschichtlich stehen sie auf einer andern Linie. Jene stammten von dem altgermanischen Herrenhof ab (mit einem Einschlag von spätantiken Baugrundsätzen), diese von der Burg. Allein schon die Lage deutet darauf hin. Die Kaiserpfalzen — siehe Aachen, Nimwegen, Ingelheim, Goslar, Gelnhausen Tribur, Kaiserslautern, Hagenau* — liegen durchweg auf ebenem Gelände; die territorialfürstlichen Residenzen aber, wenn irgend die Gelegenheit des Ortes es gestattete, suchten sich erhöhte Lage aus — als Beispiele: Kleve, Weilburg, Marburg, Heidelberg, Meißen, die Trausnitz bei Landshut, Sigmaringen, Tübingen. Regelmäßig hatten sich zu Füßen dieser Burgen Städte angesiedelt. Zur vollen Entfaltung des baulichen Charakters eines Residenzschlosses gehörte es aber, daß es nicht über, sondern in einer Stadt lag und den Druck der Befestigung auf ein bequemes Maß herabsetzen konnte — siehe als frühes Beispiel Braunschweig, während die Residenzen in Wien, München, Stuttgart, Dresden erst am Schluß des Mittelalters den geschilderten Charakter annahmen.

Einen Vorläufer hatte dieser Typus im Bischofshof gehabt. Im frühesten deutschen Stadtbilde muß derselbe eine ansehnliche Figur gemacht haben. Aber gerade in den wichtigsten Bischofsstädten sind sie schon im 13. Jahrhundert verkümmert, weil die harten Kämpfe mit der Bürgerschaft, in denen meistens die letztere Sieger blieb, den alten Stadtherren den Aufenthalt verleideten. Alle rheinischen Bischöfe, ebenso die von Bremen, Magdeburg, Augsburg usw., haben im späteren Mittelalter außerhalb ihrer Kathedralstädte gewohnt. In Mainz und Regensburg sind die Palastkapellen in romanischer Stilform übriggeblieben. Das Bild eines mittelalterlichen Fronhofes (wenn auch zum Teil in einem Renaissanceumbau) hat Bamberg am treuesten bewahrt. Die wichtigsten der aus dem späten Mittelalter erhalten gebliebenen geistlichen Residenzen, die Moritzburg in Halle und das Schloß zu Füssen im Allgäu, liegen bezeichnenderweise von ihren Kathedralsitzen — Magdeburg und Augsburg — weit entfernt. Den ersten Platz unter den weltfürstlichen Bauunternehmungen der Spätgotik nimmt die unter Kaiser Friedrich III. errichtete Hofburg in Wien ein. Abbildungen und Berichte geben uns eine summarisch genügende Vorstellung von ihr: eine allmählich zusammengebaute Gruppe, wohl mit vielerlei Unregelmäßigkeiten im einzelnen, in den großen Zügen aber regulär, ein quadratischer Hof an drei Seiten mit hohen Wohnflügeln besetzt, an der vierten eine niedrige Mauer mit Torbau, dazu starke Türme an den Ecken. An Nacheiferung burgundisch-französischer

* Die Hohenstaufen-Burgen in Wimpfen, Nürnberg, Eger sind nicht Kaiserpfalzen, sondern auf eigenem Territorium erbaut.

Vorbilder braucht man nicht zu denken, das Streben nach größerer Regelmäßigkeit lag damals in der Luft. Besonders aber ließ man sich Vervollkommnung der inneren Einrichtung angelegen sein; die Wohnräume wurden reichlicher, die Festsäle größer zugemessen, nachdem bis dahin die deutschen Fürsten in beiden Punkten recht bescheiden gelebt hatten. Berühmt ist der 1502 in der Burg von Prag ausgebaute Wratislawsche Saal, 60 m lang, 16 m breit, 13 m hoch, mit einem künstlich verschlungenen Netzgewölbe eingedeckt.

Merkwürdiger als alle übrigen fürstlichen Unternehmungen dieser Zeit ist das von 1471 ab als einheitlicher Neubau ausgeführte (heute Albrechtsburg genannte) Schloß in Meißen (Abb. 547). Sehr neue Gedankengänge werden hier angetreten, nicht nur in den Bauformen, sondern auch im Programm. »Es ist das erste Schloß in Deutschland, das sich von den Bedingungen des festes Hauses lostrennt, um einen für einen großen Landesherrn würdigen und bequemen Wohnsitz zu schaffen. Zugleich ist er einer der frühesten unter jenen Bauten, die nicht im Reichtum an Einzelheiten, sondern in der Größe der deutlich vor Augen geführten Verhältnisse die Aufgabe der Kunst suchen; zwar keine in sich vollendete, aber eine der kunstgeschichtlich merkwürdigsten der nach Neuem ringenden Zeit.« Ungotisch im Eindruck ist zunächst das Wegfallen aller außen sichtbaren Widerlager (sie sind nach innen gezogen) und damit der senkrechten Teilungslinien, wogegen die Stockwerkgliederung durch starke Gurtgesimse betont wird. Der Ornamentlosigkeit hält eine mit Bewußtsein geübte (in der älteren Schloßarchitektur bloß zufällig zustande kommende) malerische Kontrastierung der Massen die Wage. Als neue, in der Folgezeit oft wiederholte Motive bemerkt man die Dacherker und die in einen nach außen vorspringenden Turm verlegte Wendeltreppe. Selbstverständlich ist es nicht Ungeschick, sondern höchste Absicht, daß durch dieselbe die Fassade asymmetrisch geteilt wird. Die innere Einteilung folgt einem einheitlichen Plan, in jedem Stockwerk liegen alle Räume in gleicher Höhe — für uns Moderne eine Selbstverständlichkeit, nach den Gewohnheiten der mittelalterlichen Burg das Gegenteil. Von der Ornamentlosigkeit wurde schon gesprochen; noch merkwürdiger ist, daß auch die Gewölberippen wegfallen, dennoch aber die Zerlegung, die nun die Form scharfgratiger, tiefbuchtiger Zellen annimmt, bestehen bleibt. Ungewohnt für die Wohnarchitektur ist auch die weite und hohe Öffnung der Fenster, die aber trotzdem kein Maßwerk erhalten und als Abschluß keinen Spitzbogen, sondern die konträre Form des Vorhangbogens. Der Erbauer, Meister Arnold († 1480), hat als landesherrlicher Werkmeister eine große Zahl von Arbeiten, auch kirchliche, unter Händen gehabt, entwerfend, beratend, beaufsichtigend, in einer ähnlichen, den kommenden Beamtenstaat vorausverkündigenden Stellung, wie sie Aberlin Jörg in Württemberg einnahm. Er wird wiederholt als Westfäling bezeichnet, was aber nicht notwendig auf Westfalen im engeren Sinne bezogen zu werden braucht. In der Tat geht manches in seiner Bauweise, z. B. die aus der Mauerflucht vorspringende Wendeltreppe, auf westliche, niederländisch-französische Vorbilder zurück. Dennoch ist sie in ihrer Gesamterscheinung originell und wurde grundlegend für die kursächsische Schloßarchitektur des folgenden Jahrhunderts. Da diese für ihre Dekorationsformen das italienische Muster annahm, hat man sie in die stilgeschichtliche Abteilung der Renaissance eingestellt und den Meister Arnold von Westfalen nicht höher ehren zu können geglaubt, als sein Werk an die Spitze der Renaissance zu stellen. Das ist ein irreführendes Spiel mit Worten. Arnolds Bauweise hat mit Italien gar nichts zu schaffen, ist nordisch. Um so wichtiger ist die Feststellung, daß sie im Kern ihres Wesens nicht mehr gotisch ist. Das will sagen — und die Profanarchitektur bestätigt damit, was die kirchliche uns bereits gezeigt hat —: unabhängig von der italienischen Renaissance ist auch im Norden ein neuer Stil auf dem Wege.

Zweites Kapitel.

Die Stadt.

Die Entstehung der Stadt ist unter den Veränderungen in der äußeren Lebensform unseres Volkes die größte. Der städtelose Zustand, die Siedelung in offener Bauart, war für das deutsche Altertum und frühe Mittelalter ebenso bezeichnend, wie für die Mittelmeervölker von früh auf es die geschlossene, selbst den Dörfern ein stadtähnliches Ansehen gebende Bauweise war. Die deutsche Stadt des Mittelalters ist aber keine Ableitung aus der römischen, wie in ihrer Verfassung nicht, so auch nicht in ihrer baulichen Gestalt, sondern aus den eigentümlichen Verhältnissen der Zeit und des Landes autonom entstanden — mit dem das Bild der Dinge vereinfachenden Fernblick gesehen, fast wie auf einen Schlag. Vereinzelte Ansätze lassen sich bis ins 11. Jahrhundert zurückverfolgen, am Ende des 12. und im 13. bedeckt sich die deutsche Landschaft nicht nur in Altdeutschland, sondern auch im Koloniallande mit Städten in verhundertfachter Zahl. Der Begriff der Stadt ist gegeben, wenn drei Bedingungen zusammentreffen: eine bestimmte Rechtsverfassung, eine bestimmte Wirtschaftsform, eine bestimmte Art des Bauens und Wohnens. Was für den Augeneindruck die Stadt zur Stadt macht, ist, daß sie in Graben, Wall und Mauern fest eingeschlossen ist. (Die befestigten Dörfer sind im Grunde rudimentäre Städte.) Dies war die Bürgschaft der Rechts- und Wirtschaftssicherheit, um derentwillen die Stadt zum Wohnen aufgesucht wurde. Die moderne Stadt, bemerkt G. v. Below, bringt Opfer, um die Ummauerung loszuwerden, der mittelalterlichen war es eine Strafe, sie zu verlieren. Die moderne ist oft genug nur eine formlose Ansammlung von Straßen und Häusern, diese ein wirklicher Organismus: sie besitzt ein als ein Ganzes faßbares, einheitliches Stadtbild.

Hiermit treten wir an ein architektonisches Problem, das uns bisher noch nicht begegnet ist. Wir haben bis dahin die Baukunst immer nur auf das einzelne, in sich geschlossene Gebäude hin angesehen. Es entging uns nicht, daß bei der Gestaltung desselben, z. B. einer Kirche, es wohl mit in Rechnung gezogen wurde, wie sie sich von einem bestimmten

Standpunkt aus darstellte; beim Stadtbild aber dreht es sich um die vereinigte Wirkung und Gegenwirkung sämtlicher Teileindrücke, um allseitig fortschwingende Relationen, um eine architektonische Gemeinde. Die mäßige Ausdehnung der alten Stadt sorgte dafür, daß sie auswendig als ein übersichtliches Ganzes erschien mit geschlossener, gegen die Luft sich abhebender Silhouette, mit fester Grenze gegen das offene Feld. Für das Inwendige aber kommt es darauf an, in welcher Folge die Eindrücke aufgenommen werden, wie aus den Gebäuden sich Gruppen bilden, wie die Straßen und Plätze in rhythmische Raummassen sich zusammenschließen oder in freiem Fluß wechselnde, vorbereitende, sich steigernde und ausklingende Bilder erzeugen. Was wir in den mittelalterlichen Stadtbildern heute als Einheit empfinden, ist aber nicht als solche konzipiert, sondern in langen Zeiträumen und in der Summierung vieler kleiner Überlegungen durchgeführt, nicht Regulierung, Anpassung und Zusammenstimmung, ein Doppelergebnis von Wille und Verzicht, ein allmähliches Entstehen der Form aus ursprünglicher Unform. Für die historische Betrachtung wäre es von Belang, wenn wir beobachten könnten, wie sich das Gefühl für diese Werte nach und nach ausgebildet hat, welche Entwicklung nachzuweisen wir freilich nur höchst unvollkommen imstande sind. Was von der alten deutschen Stadt heute vor uns steht, ist nur die Endgestalt am Schluß des Mittelalters. Schon um diese zu genießen, muß man viel neuzeitlich Eingemengtes in Gedanken wegschieben; und wünschte man dann weiter zurückzugehen und die typische Stadt des 14., 13., 12. Jahrhunderts zu rekonstruieren, so würde das Bild immer nebelhafter werden; einzelne Gebäudetypen sehen wir noch, aber nicht, was ebenso nötig wäre, ihr zweckliches oder optisches Aufeinanderbezogensein. Sicher ist nur, daß spätestens im 15. Jahrhundert die künstlerische Seite im Stadtbild wirklich ins Bewußtsein eintrat. Es geschah dasselbe wie gegenüber den Burgen. Die jetzt auf Gemälden und noch reichlicher auf Holzschnitten und Kupferstichen immer zahlreicher werdenden Stadtprospekte (z. B. Abb. 548) sagen uns, mit welchem Wohlgefallen man sie ansah; es bezeugen es noch unmittelbarer als diese nachträglich entdeckten Reize die bewußt darauf ausgehenden Maßnahmen der Architektur, die gewaltigen Dachmassen der spätgotischen Kirchen, die riesenhafte Wucht ihrer Türme, die ganz außer Verhältnis zum Kirchenkörper stehen; offenbar kommen sie erst im Ganzen des Stadtbildes zu ihrem Recht und sind auch von Anfang an für dieses gedacht mit der Aufgabe, in das trutzige, stachlige Gewirr der Mauertürme und Hausgiebel beherrschende Akzente zu legen, den Reisenden von weitem zu begrüßen und ihn gleichsam heranzuwinken. Man stelle sich in Straßburg oder Wien auf die Punkte vor den alten Stadttoren, in Frankfurt oder Ulm auf das andere Flußufer, um zu verstehen, was hier beabsichtigt

war. Wie der Mensch seinen Körper von der Natur empfängt, dann aber mit der Seele von ihm Besitz ergreift, in Haltung, Gebärde, Pflege, Kleidung ihn sich ausdrucksvoll zurechtmacht: so ist die Stadt des Mittelalters zwar primär ein Produkt außerkünstlerischer Zwecke oder reiner Zufälligkeiten, nach der Hand aber so durchgearbeitet, daß sie im letzten Ergebnis wirklich zum Kunstwerk wird.

Naturgemäß war das für das äußere Stadtbild, in welchem außer dem gegebenen Aufbau des Geländes der Befestigungsgürtel und eine beschränkte Zahl von Großarchitekturen dominieren, leichter zu erreichen als für das innere. Doch ist es auch hier erstrebt worden. Das moderne Auge hat sich gewöhnt, die inneren Ansichten alter Städte vornehmlich malerisch zu deuten; offenbar zu einseitig; Raumgestaltungen und Massengruppierungen sind hier bewußtermaßen erzeugt worden, denen der Charakter des Architektonischen nie abgesprochen werden darf. Es ist hier doch nicht alles von selbst entstanden wie in der freien Natur ein glücklicher Zufall Felsen und Bäume so malerisch zusammenstellt, sondern das durch Straßenzug und Platz Gegebene ist nachträglich oft genug auch im Mittelalter auf einen gewollten optischen Eindruck hin korrigiert.

Überhaupt ist die sprichwörtliche Unregelmäßigkeit der mittelalterlichen Stadtgrundrisse nicht aus einer besonders ins Kraut geschossenen Undiszipliniertheit des Formensinnes zu erklären; sie ist auch gar nicht eine durchgehende Eigenschaft dieser Pläne. Vielmehr gibt es in ihnen zwei Arten, außer den unregelmäßigen auch exemplarisch regelmäßige. Die einen sind das Merkmal der gewordenen, die andern der gegründeten Städte; und was sich damit ungefähr deckt: die einen Alt-, die andern Neudeutschlands. Wenn man sich den Bauriß des Klosters St. Gallen vom Jahre 820 ansieht, der im Grunde schon eine kleine Stadt darstellt, so müßte man freilich glauben, Einteilung nach geraden Linien und rechten Winkeln sei von jeher das Gewünschte gewesen. Hier war aber nur eine aus der Tradition des antiken Städtebaus hervorgegangene, in Wirklichkeit nie befolgte ideale Regel aufgestellt. Die »gewordenen« Städte des Mittelalters entstanden so, daß sich um einen gegebenen Mittelpunkt — einen Bischofssitz, ein Kloster, einen Brückenübergang oder sonstigen dem Verkehr günstigen Punkt — eine Siedlung von Kaufleuten und Handwerkern bildete und, wenn sie zur Begabung mit Stadtrecht reif war, ummauert wurde. In der beschränkten Zahl von Fällen, in denen die mittelalterliche Stadt auf dem Boden einer ehemaligen Römerstadt aufblühte, wurden die alten Mauern ausgebessert und nachahmend erneuert (wie in Straßburg, Köln, Regensburg), allein das innere Straßennetz war immer fast vollständig verwischt und die Grundstücke wurden nach Willkür neu aufgeteilt. Aber auf der Zivilisationsstufe des 13. Jahr-

hunderts stellte die Regelmäßigkeit von selbst sich ein. Wir finden sie im ganzen ostelbischen Gebiet ebenso wie in den von den Franzosen in den eroberten Südprovinzen angelegten Militärkolonien (bastides), haben aber nicht nötig, einen Zusammenhang (der immerhin nicht ganz außer dem Bereiche des Möglichen liegen würde) anzunehmen und ganz gewiß nicht ein Aufleben römischer Tradition. Die Unregelmäßigkeit der »gewordenen« Städte ist nur in den Augen eines Geometers sinnlos, der Historiker findet sie in ihrer Art so organisch wie den Querschnitt eines Baumstammes. Im Plan z. B. von Straßburg und Regensburg ist als Kern das Quadrum der römischen Lagerstadt genau zu erkennen; als Beispiel anderer Art in Braunschweig das allmähliche Zusammenwachsen von fünf gesonderten, um die herzogliche Burg zerstreuten Siedlungen.

Nach einer Epoche raschen Wachstums vom Ende des 12. bis zum Ende des 14. Jahrhunderts wurde die Mehrzahl der Städte spätestens um 1450, viele schon früher, in ihrem äußeren Umfang stationär. Zwischen 1450 und 1500 verlangsamte sich auch die kirchliche Bautätigkeit bis zu schließlichem Stillstand. Die Renaissance hat überall nur die Nahansicht der Erscheinung verändert. So ist bis zum Beginn der großen Umwälzung im 19. Jahrhundert, besonders seit 1870, das deutsche Stadtbild im großen wesentlich das gewesen, wozu das späte Mittelalter es gemacht hatte. Um ein anschauliches Bild von einer spätgotischen Stadt zu gewinnen, können wir nichts Besseres tun, als Goethes Schilderung seiner Vaterstadt zu lesen, denn eine wesentlich spätgotische Stadt war sie damals, um 1760, noch immer. »Was aber die Aufmerksamkeit des Kindes am meisten auf sich zog, waren die vielen kleinen Städte in der Stadt, die Festungen in der Festung, die ummauerten Klosterbezirke nämlich und die aus früheren Jahrhunderten noch übrigen, mehr oder minder burgartigen Räume: so der Nürnberger Hof, das Kompostell, der Braunfels, das Steinhaus derer von Stallburg und mehrere in den späteren Zeiten zu Wohnungen und Gewerbsbenutzungen eingerichtete Festen. Nichts architektonisch Erhebendes war damals in Frankfurt zu sehen: alles deutete auf eine längst vergangene, für Stadt und Gegend sehr unruhige Zeit. Pforten und Türme, welche die Grenze der alten Stadt bezeichneten, dann weiterhin abermals Pforten, Türme, Mauern, Brücken, Wälle, Gräben, womit die neue Stadt umschlossen war, alles sprach noch zu deutlich aus, daß die Notwendigkeit, in unruhigen Zeiten dem Gemeinwesen Sicherheit zu schaffen, diese Anstalten hervorgebracht, daß die Plätze, die Straßen, selbst die neuen, breiter und schöner angelegten, alle nur dem Zufall und der Willkür und keinem regelnden Geiste ihren Ursprung zu danken hatten. Eine von unseren liebsten Promenaden war es, die wir uns des Jahres ein paarmal zu verschaffen suchten, inwendig

auf dem Gange der Stadtmauer herumzuspazieren. Gärten, Höfe, Hintergebäude ziehen sich bis an den Zwinger heran; man sieht mehrere tausend Menschen in ihren häuslichen, kleinen, abgeschlossenen, verborgenen Zuständen. Von dem Putz- und Schaugarten des Reichen zu den Obstgärten des für seinen Nutzen besorgten Bürgers, von da zu Fabriken, Bleichplätzen und ähnlichen Anstalten, ja bis zum Gottesacker selbst — denn eine kleine Welt lag innerhalb des Bezirks der Stadt — ging man an dem mannigfaltigsten, wunderlichsten, mit jedem Schritt sich verändernden Schauspiel vorbei.«

Eine köstliche Eigenschaft der alten deutschen Städte ist ihre physiognomische Mannigfaltigkeit. Eine jede ist sozusagen eine volle Persönlichkeit. Und nicht nur in dem Sinne, daß jedes Stadtbild im ganzen sich von jedem andern unterscheidet, sondern auch so, daß der Ortsgenius jedem einzelnen Gebäude seinen besonderen Stempel aufdrückt, weshalb man unmöglich etwa ein Ulmer Haus nach Frankfurt, ein Frankfurter nach Lübeck versetzen könnte, ohne daß sie sich sofort als Fremdkörper bemerklich machen würden. Ein anderer Vorzug vor der neuzeitlichen Stadt ist der Reichtum des einzelnen Straßenbildes. Er hat zwei Ursachen. Die eine hängt in der Tat mit der Unregelmäßigkeit des Planes zusammen. Wenn das Straßenbild eine Menge wechselnder Eindrücke vereinigt, also reich wirkt, so geschieht das, ohne daß das einzelne Haus für sich reich behandelt zu sein brauchte. Es ergibt sich allein schon dadurch, daß auf dem wechselnd in der Breite an- und abschwellenden, die Richtung umbiegenden oder sich gabelnden Straßengrundriß jedes Haus eine andere Stellung zur Blicklinie einnimmt. Bildet die moderne Straße eine abstrakte, abgeschnittene Sonderexistenz, so zeigt die mittelalterliche einen lebendigen, kontrastreichen und doch zusammenhängenden Fluß. Wir stimmen heute dem 18. Jahrhundert nicht mehr zu, dem »der Druck von Giebeln und Dächern« und »der Straßen quetschende Enge« ein Greuel geworden war; ebenso einseitig wäre es aber auch, die unregelmäßigen Pläne als ein absolutes Ideal zu verehren. Sie werden reizvoll erst in der Verbindung mit der spätgotischen Bauart der Häuser; die schmalen steilen Fronten und der enge Querschnitt des lichten Straßenraumes gehören ebenso zusammen, wie die schmalen Joche und der in die Höhe getriebene Querschnitt einer gotischen Kirche. Eine Häuserreihe mit spitzen gotischen Giebeln erzeugt eine lebendig fortlaufende Bewegung, eine moderne Straße mit horizontalen, aber ungleich hohen Häuserabschlüssen bewirkt nur sprunghafte Unruhe. Dort werden die Häuser durch die Straße zusammengeklammert und haben ihren Wert in ihr; hier ist jedes einzelne nur für sich genießbar. Und das Resultat von alledem ist ein eigentümlich paradoxes: die moderne Straße, in der jeder Bauherr rücksichtslos individualistisch vorgeht, wirkt in der Summe

monoton; die alte, wo jedes Haus elastisch der gegebenen Situation sich anpaßt und damit von einem uns abhanden gekommenen Gemeinschaftsbewußtsein Zeugnis ablegt, wird unerschöpflich mannigfaltig. Schließlich hat der Reichtum, von dem wir sprechen, noch einen weiteren Entstehungsgrund, den, daß das Mittelalter für jede Sachgattung einen unterschiedlichen Formtyp hatte. Die Stadtbewohner vertreten die allerverschiedensten Lebensformen. Zunächst hatte die Kirche ihren Besitz: außer den Pfarrkirchen Klöster in abgesonderten Bezirken, Bruderschaftsgebäude, Spitäler. Die benachbarten Fürsten, und Herren, weltliche wie geistliche, hatten ihre Absteigequartiere, besonders die Reichsabteien, und in fast jeder größeren süddeutschen Stadt der Deutsche Orden, ihre Pfleghöfe. (Z. B. in Straßburg waren die folgenden Abteien durch mehr oder minder stattliche Häuser vertreten: Andlau, Maursmünster, Neuburg, Neuweiler, Ebersheimmünster, Murbach, vom rechten Rheinufer Allerheiligen, Schwarzach, Schuttern, Gengenbach und wahrscheinlich noch einige mehr. In Eßlingen: die Hochstifte Speier und Konstanz, die Klöster Adelsberg, Bebenhausen, Blaubeuren, St. Blasien, Denkendorf, Fürstenfeld, Kaisheim und Salem. In Regensburg: die Hochstifte Salzburg, Brixen, Passau, Bamberg, Freising, Eichstätt, Augsburg und zahlreiche Abteien.) Dann die öffentlichen Gebäude der eigenen Stadt: Rathaus, oft genug im Plural (eine Folge der Vereinigung mehrerer Gemeinden), die Tanzhäuser, Gildehäuser, Zeughäuser, Korn- und Kaufhäuser, Metzige und Gewandhäuser. Die Bürgerhäuser nicht gleichförmig, sondern deutlich unterschieden in Patrizier- und Handwerkerhäuser. Schließlich die auch für die inneren Stadtansichten stark mitsprechenden Torbauten und die oft genug von ihrer beherrschenden Höhe in das Stadtbild hineinragende landesherrliche Burg (man denke an Nürnberg, Landshut, Salzburg, Würzburg, Tübingen).

Die Befestigung.

Sie gehört notwendig zum Wesen und zur Würde einer Stadt, eine unbefestigte wäre keine Stadt. Wie die frühesten, aus deutscher Wortwurzel gebildeten Städtenamen — die Reihe eröffnet im 6. Jahrhundert Straßburg, dessen keltisch-römischer Name Argentoratum gewesen war — auf der Zusammensetzung mit »Burg« beruhen, so war auch das äußere Aussehen einer Stadt das einer vergrößerten Burg. Es sind die Mittel und Formen der Burgenarchitektur, die auf die Stadtbefestigung übertragen wurden. Doch war die Blütezeit der ersten schon vorüber, als die der zweiten begann. Der Übergang vom Erdwerk mit Holzpalisaden zur Steinmauer erfolgte sehr allmählich. An vielen Stadtmauern ist länger als 100 Jahre gebaut worden. Noch im 13. Jahrhundert waren durch-

gehende Stadtmauern eine Seltenheit. Die im Jahre 1180 begonnene (dritte) Befestigung Kölns, die bis 1881 die Grenzen der Stadt bezeichnet hat und das umfangreichste Befestigungswerk Deutschlands war, ist so ausgeführt worden: zuerst die Tore, sehr stark, wie kleine Burgen; die zwischen ihnen liegenden Strecken der Sicherheitslinie noch ausschließlich Gräben und Erdwälle, worauf die steinernen Mauern erst nach 1250, an vielen Stellen selbst nach 1300 begonnen wurden. Die große Zeit der Stadtbefestigung war überall erst das 14. Jahrhundert *. Das bekannteste, nahezu in Vollständigkeit erhaltene Beispiel bietet Nürnberg. Was wir vor uns haben, ist, dem raschen Wachstum der Stadt folgend, der dritte Mauerring, ausgeführt 1340—1450. Vom ältesten hat sich keine Spur erhalten. Der zweite war unlängst erst beendet, als der dritte begonnen wurde, und einige starke Türme von jenem (z. B. am Henkersteg) sind bis heute stehengeblieben **; die Mauer des 14. Jahrhunderts überrascht einigermaßen durch ihre geringen Abmessungen: sie ist nur 7 m hoch und 1 m dick ***, allerdings stadtwärts durch eine vorgelegte Pfeiler- und Bogenstellung, welche den Wehrgang trägt, verstärkt. Die Stärke Nürnbergs macht die große Zahl der Türme, die sich in Abständen von höchstens 50 m folgen. Sie sind viereckig und nach allen Seiten geschlossen; in Köln dagegen, wie meistens am Rhein, Halbtürme, stadtwärts offen, grabenwärts im Halbrund vortretend. In Köln fiel die Wallböschung sofort in den Graben ab, in Nürnberg waren Mauer wie Graben durch einen breiten Zwinger mit Brustwehr getrennt (Abb. 557). — Als drittes Beispiel wählen wir eine Stadt des hohen Nordens, Reval. Hier ist die (fast ganz erhalten gebliebene) Befestigung 1273 begonnen und war um 1340 fertig. Eine von gleich imposanter Stärke ist mir in Deutschland nicht bekannt. Sie ist bis 15 m hoch und 2,20—2,40 m stark, in beiden Maßen reichlich das Doppelte der Nürnberger und mehr als das Doppelte der Kölner (Abb. 554, 555).

Dieser Vergleich führt uns auf die schwierige Frage nach dem Verteidigungswert. Als die Nürnberger Mauer erbaut wurde, kannte man

* Eine zusammenfassende Statistik wäre eine lohnende Arbeit. E. Renard zählt für das Flachland der heutigen Rheinprovinz über 60 Städte, die im 14. und 15. Jahrhundert ihre Befestigungen erhalten haben.

** Der Raum zwischen den beiden Ringen trug noch lange den Charakter einer Vorstadt, nur von kleinen Leuten bewohnt, dazwischen Gärten der Patrizier und mehrere Klöster. Trennung der Alt- und Neustadt durch Tortürme darf man als Regel annehmen. Solche durch ihre Isolierung unverständlich gewordenen Türme mitten in den Städten findet man manchmal noch heute und sehr oft auf alten Abbildungen. So z. B. stand in München noch im 17. Jahrhundert ein Torturm zwischen Kaufinger- und Neuhausergasse, in Straßburg der gewaltige Pfennigturm beim Barfüßer(jetzt Kleber-)platz.

*** Das ist das übliche Durchschnittsmaß. In Straßburg betrug die Höhe nirgends über 8 m; 6 m bis zur Sohle des Wehrgangs.

schon das Feuergeschütz, hat es aber anscheinend noch nicht für gefährlich gehalten. Alle einzelnen Vorkehrungen bewegen sich im Gedankenkreis des Nahkampfes. Merkwürdig, wie langsam das Schießpulver sich in seinen Konsequenzen durchsetzte. Es geschah eigentlich erst seit der Mitte des 16. Jahrhunderts, als das neue italienische System angenommen wurde, in dem es keine Mauern und Türme mehr gab, nur noch niedrige Rondelle, Bastionen, Erd- und Wasserwerke. Aber gerade in das vorangehende Jahrhundert, besonders den Abschnitt von 1440—1520, fallen die größten fortifikatorischen Anstrengungen der Städte. Im einzelnen wurde der Feuerwaffe Rechnung getragen, im ganzen blieb man bei den alten Mitteln. Wesentlich in dieser Zeitspanne nahm das äußere Stadtbild das Gesicht an, wie wir es ins Phantastische stilisiert aus Schedels Weltchronik (Nürnberg 1493), in meist genauer Wiedergabe aus den 20 Bänden der Merianschen Topographie (Frankfurt 1640—88) kennen. Man wird sich sagen müssen: die mit so großen Opfern und Anstrengungen errichteten Werke waren schon veraltet, während sie noch gebaut wurden. Wie man sich darüber hat täuschen können, freilich auch täuschen wollen, ist nicht so ganz unbegreiflich. Erstens sah man auf wenig Erfahrungen in der Belagerung großen Stils zurück, und darunter waren einige vielbesprochene, in denen die belagerten Städte glücklich durchgehalten hatten: Metz gegen die Franzosen 1444, Soest gegen den Erzbischof von Köln 1447, Neuß gegen Karl den Kühnen 1474. Zweitens war der von der Befestigung geleistete Dienst gar nicht auf den seltenen Kriegsfall beschränkt; es kam alle Tage darauf an, gegen den Handstreich eines kecken Nachbarn oder gegen räuberisches Gesindel sich zu sichern, sowie die innere Ordnung aufrechtzuerhalten. War es doch noch lange Zeit Sitte, die obenerwähnten Binnentore zwischen Alt- und Neustadt allnächtlich zu schließen, so daß es für die Bewohner der letzteren eines besonderen Privilegiums bedurfte, sich in nächtlicher Bedrängnis eine Hebamme oder einen Priester mit den Sterbesakramenten kommen zu lassen. Wenn wir im 14. Jahrhundert z. B. aus Köln hören, daß die Stadt in ihrem Fehderegister jährlich mehr als 100 Absagen adliger Herren zu verzeichnen hatte, so kann man sich denken, wie es offenen Städten ergehen konnte, und weshalb es solche überhaupt nicht gab. Wären sie nicht befestigt gewesen, so hätten die Städte sich stehende Truppen halten müssen. Um die Anhänglichkeit der Städte an das Turm- und Mauersystem ganz zu erklären, muß man als tiefstes und nachhaltigstes Motiv hinzunehmen, was wir schon für die Burg geltend machten: daß die mittelalterlichen Menschen sehr in der Phantasie lebten. Diese Befestigungsart gab das Gefühl der Sicherheit, weil es so stark den Sinnen sich aufdrängte. Außerdem trat zunehmend eine uninteressierte, reine Augenlust ein. Es liegt eine Art tragischer Ironie darin, daß der künst-

lerische Wert der Befestigung gerade in dem Moment hoch in der Schätzung stieg, als der praktische zweifelhaft wurde. Offenbar kam diese zackige Silhouette, diese durch ewige Überschneidungen zerrissene Führung der inneren Linien, diese springende Beweglichkeit der Licht- und Schattentupfen dem spätgotischen Schönheitsgefühl höchlich entgegen. So begreifen wir erst diesen, auf die Nützlichkeit angesehenen, ganz enormen Aufwand. Offenbar hat die Bürgerschaft des ausgehenden Mittelalters in ihren Stadtmauern und Türmen nicht nur stolze Machtsymbole gesehen, sie war auch künstlerisch verliebt in sie. Es ist förmlich rührend, wie selbst kleine Landstädtchen in aller Umständlichkeit, nur auf Miniaturformat herabgedrückt, den ganzen vorgeschriebenen Apparat wiederholen, wo etwas wie eine größere Gartenmauer dieselben Dienste geleistet, eine einzige Kanonenkugel aber die ganze Herrlichkeit wie ein Kartenhaus umgeworfen hätte. Was soll man aber dazu sagen, daß selbst die klug rechnenden, in allen Fragen der Technik bewanderten Nürnberger die Turmromantik so wenig aufgaben, daß sie noch in den Jahren 1556—64 die berühmten (später fälschlich nach Dürer benannten) vier gewaltigen Rundtürme, eigentlich Bastionen, errichteten, deren militärischer Wert mehr als zweifelhaft ist, bei deren Anblick aber jedem mit Pegnitzwasser Getauften das Herz höher schlug.

Der am frühesten und immer am entschiedensten mit künstlerischer Absicht durchgebildete Teil der Befestigung waren die Tore, in bezeichnendem Unterschied gegen die Burgenarchitektur. Das Burgtor wünscht wenig bemerkt zu werden, wird deshalb architektonisch nicht ausgezeichnet; das Stadttor schließt nicht nur, sondern öffnet auch, empfängt und repräsentiert. Römische hatten sich in Deutschland in mehreren Exemplaren erhalten und haben direkt oder indirekt ihren Einfluß auszuüben nicht verfehlt. Eine andere Vorform waren die Klostertore. Wie prächtig diese in romanischer Zeit sein konnten (in gotischer nur noch selten), lehrt das berühmte Exemplar aus dem 12. Jahrhundert in Groß-Komburg bei Schwäbisch-Hall. Romanische Stadttore sind selten geworden. Das schönste, aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, besitzt Mainz in der Rheinfront der Stadtmauer; sein Ausdruckscharakter ist mehr der des festlichen Empfangs als der Abwehr; ein der letzteren dienendes Vorwerk muß vorausgesetzt werden. Sehr reich an Beispielen ist der Rhein. Köln bewahrte sich seine in den letzten Jahren Friedrich Barbarossas begonnenen neun Tore bis zum Jahre 1881, wo sie (ohne Not, mit dem sinnlosen Eifer für »Licht und Luft«, der in jener Zeit überall die Losung war) abgebrochen wurden bis auf drei (Eigelstein-, Hahnen- und Severinstor, Abb. 558—560). Sie waren ganz aus dem Zweck heraus gedacht, ohne eine Spur von Schmuck oder überzwecklicher Gliederung; und doch erkennt man das mit künstlerischem Gefühl gesättigte Zeit-

alter daran, daß, vermutlich fast unbewußt, alle Linien und Massen zum Auge sprechen. In den Kölner Toren wechseln zwei Typen. Der eine gibt über dem viereckigen Unterbau mit dem (durch Fallgatter und Torflügel verschließbaren) Durchlaß einen hohen Mittelturm mit Seitenterrassen in der Höhe der Mauer (Paradigma: Friesentor, St. Severinstor); der andere bildet den Mittelbau niedriger, verstärkt ihn aber durch zwei große, runde Flankentürme (Paradigma: St. Gereonstor, Hahnentor). Da die konstantinische Mauer von Deutz noch am Ende des 13. Jahrhunderts mit allen Türmen aufrecht stand, ist sie sicherlich das Vorbild gewesen. Und Köln wieder wurde Vorbild für den ganzen Niederrhein. Von beiden Typen gibt es zahlreiche Beispiele (z. B. für das zweite im Marschiertor in Aachen, im Rurtor in Jülich). Den stärksten architektonischen Eindruck erreicht das Doppeltor, wo das mit einem Einturm als Hauptturm ausgerüstete Binnentor durch einen Vorhof mit einem zweitürmigen Außentor verbunden wird (Abb. 562). Der Ausdruck Torburg ist hier ganz am Platze. Wenn man die älteren Abbildungen zu Hilfe nimmt, gewahrt man, wie reich der Niederrhein und die Niederlande vom Ende des 14. Jahrhunderts ab an Toren dieser vollsten Fassung gewesen sind. In Mittel- und Oberdeutschland herrscht der einzelne Torturm von einfach einseitiger Gestalt und oft bedeutender Höhe vor. Vorwerke scheinen seltener gewesen zu sein. Die Entwicklung bis zum Ende des 15. und im 16. Jahrhundert kommt immer unumwundener auf die Bahn der künstlerischen Teilnahme: ein Wappenstein oder Bildrelief über dem Torbogen, ein ausgebauter Erker, vor allem eine reichere Gruppierung des oberen Abschlusses geben die Ingredienzien zu Mischungen ab, die uns erstaunen machen, zu wieviel Nuancen sie sich differenzieren lassen. Die Krönungen mit vier Erkertürmchen an den Ecken waren so beliebt, daß sie auch von den Kirchtürmen übernommen (gelegentlich hier auch ganz wehrbaumäßig ausgebildet) wurden, während umgekehrt die Satteldächer mit Staffelgiebeln ihren Ursprung in der ländlichen Kirchenarchitektur haben. Eine besondere Gattung bilden die Brückentürme (Abb. 551, 562), heute nur in wenigen Exemplaren erhalten, darunter die durch reiche Dekoration ausgezeichnetsten die von Prag sind (so oft abgebildet, daß wir uns einer Wiederholung enthalten können). Das eigentliche Gelobte Land phantasievollen Reichtums in der Durchbildung der Tore ist aber das ostelbische Backsteingebiet. Die geschichtliche Entwicklung ist noch nicht klargelegt. Es gibt auch sehr einfache, und wahrscheinlich war dies der durchgehende Charakter bis zum Ende des 14. Jahrhunderts. Jedenfalls erst nach 1400 beginnen die Prunktore, die uns sowohl durch ihre Menge als durch den Geist, in dem sie ausgeführt sind, sehr in Erstaunen versetzen. Die Menge bedeutet um so mehr, da der geographische Umkreis nicht groß ist — die Marken, Mecklenburg, Vorpommern — und da es

nur ein paar mittelgroße, sonst alles ganz kleine Städte sind, die sich so ins Zeug legten. Und der Geist ist der einer zuweilen bis an die Grenze des Spielerischen gehenden, im Grunde unkriegsgemäßen-Schmucklust, die außerdem noch doppelt absticht sowohl von der strengen Haltung der nordischen Kirchengotik als auch von den oben besprochenen rheinischen Torburgen — auch sie aus Backstein —, die in ihrer mit Nüchternheit gepaarten Gravität ihre altrömische Herkunft nicht vergessen. Hier aber haben wir echte Spätgotik vor uns und als Umwelt ein Kleinbürgertum, das mit dem Stolz auf das gemeine Wesen eine überraschend hohe Geschmacksbildung verband. Wer würde von Pyritz oder Pasewalk sonst noch reden? Diese guten Leute müssen sich damals in sehr angenehmen Verhältnissen gefühlt haben — man denkt mit Schaudern, wie es später in diesen Gegenden aussah. Als Kriegsbauten sind diese reizenden Phantasieergüsse recht harmlos, auch dann, wenn sie vor das Haupttor noch ein Vorwerk mit Außentor hinsetzen. Gern bewundern wir aber die immer neuen Wendungen der Erfindungsgabe, nie kommen Wiederholungen vor (Abb. 570—580). — Eine große Stadt mit schon monumentalen Traditionen dachte über diese Dinge freilich anders; warum kommt etwas wie das Lübecker Holstentor nur einmal vor!

Das bürgerliche Wohnhaus.

In seiner Geschichte bleibt vieles dunkel. Klar ist die tiefe und grundsätzliche Verschiedenheit vom antiken Hause, klar auch andrerseits, daß im mittelalterlichen Hause die wichtigsten Züge des modernen bereits festgelegt sind und daß — wie in Parenthese hinzugefügt werden darf — der neue, nordisch bedingte Typus, wir wissen nicht, von wann ab, auch für Italien maßgebend wurde. Das antike Haus ist ausschließlich Innenbau, ohne Fassade, ohne Fenster, allein durch das gegen den Himmel offene Atrium und Peristyl beleuchtet, in den Haupträumen eingeschossig, auf der Fläche weit ausgedehnt in einer gruppierenden Folge verschieden großer Räume — das mittelalterliche ein bedachtes und an den Wänden befenstertes, im Grundriß zusammengedrängtes, nach der Höhe vielgeschossig aufgeschichtetes Gebäude. Ob etwa der südliche Typus unter dem Einfluß des nordischen Klimas schon bei den Römern sich in jener Richtung gewandelt und damit diese Entstehung des mittelalterlichen Typus in irgendeinem Umfange beeinflußt habe, läßt sich mit irgendeiner Sicherheit weder bejahen noch verneinen; wahrscheinlich ist es indessen nicht. Das Bürgerhaus hat die relative Einheitlichkeit seines Typus erst im späteren Mittelalter gewonnen, im frühen standen zwei beträchtlich unterschiedliche nebeneinander. Der eine kam vom Bauernhaus, der andere von der Burg her, jener von den Kleinburgen, dieser vom städti-

schen Adel aufgenommen. Während aber auf dem platten Lande das Bauernhaus sich in seiner Beharrungszähigkeit beinahe außer der Geschichte stellt, und während auch die Burg nur wenig entwicklungsfähig sich erweist, so gewinnen beide Typen durch die Verpflanzung in die Stadt die Neigung, nicht nur einmal, sondern oft und schnell ihre Erscheinung zu verändern.

In unserem Denkmälervorrat sind die ersten Generationen der Bürgerhäuser, insoweit sie sich — und dies war die Masse — an das Bauernhaus anschlossen, gänzlich verschwunden. Erhalten haben sich dagegen aus verhältnismäßig früher Zeit einige patrizische Behausungen. Wir sind froh, sie zu besitzen, müssen uns aber sagen, daß das Hauptproblem durch sie keine Förderung erfährt.

Im Örtchen Winkel im Rheingau liegt ein kleines, verhältnismäßig gut erhaltenes romanisches Haus, das neuerlich als das »älteste, deutsche Haus« ausgerufen worden ist. Der Anspruch kann für näherungsweise begründet gelten, auch wenn man zugeben muß, daß es nicht das Haus des 849 in Winkel verstorbenen Rabanus Maurus gewesen, vielmehr erst aus dem 11. Jahrhundert (1. Hälfte) stammt. Es bildet im Grundriß ein Rechteck von 11 × 13 m. Eine breite Rundbogenpforte führt in das niedrige, zweiteilige, schwach beleuchtete Erdgeschoß; im Obergeschoß lag ein Saal mit größeren, gruppierten Rundbogenöffnungen und ein paar kleinen Wohngemächern, eines mit Kamin. Die Treppe (aus Holz?) kann nur außen angefügt gewesen sein. Die Behandlung der Gesimse und einiger Zierstücke ist schlicht ohne Ärmlichkeit. Offenbar hat hier ein ansehnlicher Mann, etwa ein erzbischöflicher Beamter, seine Wohnung gehabt, und es muß zur Kenntnis genommen werden, daß er es nicht für nötig hielt, sein Haus wehrbar zu machen. Eine feste Hofmauer wird natürlich nicht gefehlt haben. — Ein zweites romanisches Haus, etwa aus der Zeit Friedrich Barbarossas, liegt in Rosheim im Elsaß; wie das vorige kein Stadthaus, sondern außerhalb des Berings und dennoch, gleich dem Hause im Rheingau, unbefestigt. Die Herrschaft bewohnte das Mittelgeschoß, welches nach der Straße ein fein verziertes, gekuppeltes Fenster mit steinernem Doppelsitz besaß. Vermutlich sehen wir hier das von einer *nobilis matrona nomine Willebirc* der Äbtissin Herrad von Landsberg geschenkte Steinhaus vor uns.

Haben wir hier zwei unbefestigte adlige Vorstadthäuser kennengelernt, so gab es umgekehrt auch mitten in den Städten burgartig feste Adelshäuser. Wir können nicht behaupten, daß sie überall vorkamen. Beispiele derselben haben sich in mehreren Rheinstädten und am zahlreichsten in Regensburg erhalten. Von den fünf Stadtburgen aus romanischer Zeit, die Trier am Anfang des vorigen Jahrhunderts besaß, ist allein noch der sogenannte Frankenturm, etwa aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts, erhalten (Abb. 582). Das Erdgeschoß war an der Straßenseite ursprünglich ohne Tür- und Fensteröffnung. Das Hauptgeschoß bildete einen einzigen Raum. Das Obergeschoß ist fast ganz zerstört. Nebengebäude im Hof aus leichtem Material sind vorauszusetzen. Am reichsten an Häusern mit »Streittürmen« ist, obgleich noch im 19. Jahrhundert vieles abgebrochen wurde, Regensburg. Zwei von ihnen, die später in den Komplex des Rathauses einbezogen wurden, zeigt Abb. 589. Die Grundstücke pflegen tief zu sein; es gab dann noch ein zweites steinernes Hinterhaus; das Haupthaus enthielt einen Saal mit Gruppenfenstern (Abb. 585). Durch die Menge seiner Adelstürme muß Regensburg einen Eindruck gemacht haben, wie heute noch einige Städte Italiens, am ausgeprägtesten San Gimigniano. (Vgl. auch die Ansicht von Mühldorf am Inn, Abb. 552.) Der praktische Wert dieser Türme war nicht einmal sehr groß, denn von so wilden Parteikämpfen, wie sie die italienischen Städte

durchtobten, erfahren wir aus den deutschen des 13. und 14. Jahrhunderts nichts; sie waren in dieser Zeit mehr nur ein Standesabzeichen, etwa wie der Ritter sein Schwert auch bei solchen Gelegenheiten nicht ablegt, wo er nicht daran denkt, es ziehen zu müssen. Dieselbe Betonung adliger Sitte zeigt sich in der inneren Einrichtung. Wir stoßen öfter auf Reste von Wandgemälden mit Szenen aus dem höfischen Epos. Im Dollingerhaus in Regensburg ist auf einem breiten Fries in Stuckreliefs ein Turnier zur Darstellung gebracht. Sodann mußte ein Haus von Rang seine eigene Hauskapelle besitzen. In Regensburg zählt ein Verzeichnis aus dem 17. Jahrhundert ihrer 60 auf; heute ist es vielleicht noch ein Dutzend; durch den Reichtum der Architekturformen dem Durchschnitt der ländlichen Burgkapelle überlegen.

Über das 13. Jahrhundert hinaus wurde die Neuerrichtung bei ähnlichen Adelshäusern von der Stadtgemeinde nicht mehr geduldet; auch hatte die ritterliche Lebensführung aufgehört, ein so blendendes Ideal zu sein, wie früher. Nur noch als vornehmer Archaismus bleiben einzelne kriegerische Formreminiszenzen übrig. Ein Beispiel solcher Spätlinge ist das bekannte Haus in Nürnberg gegenüber der Lorenzkirche (ohne Grund »Nassauer Haus« genannt). Es wurde 1442 von einem reichen Patrizier, Ulrich Ortlieb, aus einer älteren Anlage ausgebaut. Die beiden Untergeschosse besaßen ursprünglich keine oder höchstens ganz kleine Fenster, das zweite Obergeschoß (früher mit großen Spitzbogenfenstern) enthielt die Festräume; der reizende Erker wird ein »Chörlein« gewesen sein, d. h. den Altar eines Kapellenzimmers enthalten haben; die vorgekragten Erkertürmchen an den Ecken sind ein Atavismus ohne praktische Bedeutung.

Um es noch einmal kurz zu sagen: die älteste deutsche Stadt war in ihrer baulichen Erscheinung wie ein großes, befestigtes Dorf. Indem aber neue, eigentlich städtische Lebensformen sich ausbildeten, veränderten sich auch die Bauformen: das vornehme Haus legte seine Burgähnlichkeit ab, aus den Ackerhöfen wurden Stadthäuser, der Individualismus im Bauen wich sozialer Gebundenheit. Das Sinnbild dieser Entwicklung — des Sieges der Stadt über das Dorf — ist die Entstehung des Reihenhauses. Das 13. Jahrhundert war darin epochemachend.

In einigen niederdeutschen Städten (besonders Braunschweig, Osnabrück, Soest) sind Erinnerungen an das ackerbürgerliche Stadium mit Stilformen des 12. und 13. Jahrhunderts noch erhalten. Es sind die sogenannten Steinkammern oder Kemenaten. Sie lagen frei im Hintergrunde des Hofes. In ihnen lag der einzige heizbare Wohnraum. Besonders aber wird ihre Aufgabe gewesen sein, im Falle einer Feuersbrunst, dieser ständigen Plage jener Zeiten, die wertvollere Habe zu schützen. In Braunschweig sind noch auf mehr als 80 Grundstücken Spuren ehemaliger Kemenaten nachgewiesen worden. Abb. 583 gibt ein Beispiel aus dem Städtchen Corbach im Fürstentum Waldeck, etwa aus der Zeit um 1300. Die nächste Entwicklungsstufe hatte zur Voraussetzung, daß an die Stelle der Ackerbürger Handwerker und Krämer einrückten. Diese brauchten weniger Platz, die Grundstücke konnten und mußten zerteilt werden, zwar so, daß jeder Besitzer einen Anteil an der Straße hatte, an welche nunmehr auch das Wohnhaus zu stehen kam. So bildeten sich allmählich die geschlossenen Straßenzeilen, die Reihenhäuser, heraus. Am

weitesten voraus in dieser Entwicklung waren naturgemäß die alten Städte des Westens. Auch das Patriziat gewöhnte sich an den neuen Typus. In Mainz, Köln, Trier haben sich spätromanische Häuser von edler Kunstform und bedeutender repräsentativer Wirkung erhalten. Im 14. Jahrhundert stand das öffentliche Bauwesen, die Stadtbefestigung, die Rathäuser und sonstige Gemeindebauten, im Vordergrunde des Interesses; auch das mittlere und kleinere Bürgerhaus machte Fortschritte; aber der künstlerischen Ausbildung des vornehmen Wohnhauses war diese Zeit der antiaristokratischen Parteikämpfe nicht günstig. Auch wird man sagen müssen, daß die Hochgotik in ihrem künstlerischen Habitus zu spröde war, um den Aufgaben des Wohnbaus viel abzugewinnen. Die fruchtbarste Epoche in der Geschichte des deutschen Bürgerhauses ist die von etwa 1470 bis zum Schluß des 16. Jahrhunderts. Die stilistische Spaltung zwischen Spätgotik und Renaissance trifft nur die Oberfläche; in allen wesentlichen Belangen ist es eine einheitliche Architektur. Ungern verzichten wir auf eine zusammenfassende Befrachtung.

Am besten haben sich von den alten Häusern die Umfassungsmauern erhalten. Die innere Einteilung ist, den veränderten Lebensgewohnheiten Rechnung tragend, im Laufe der Zeiten vielfältig umgestaltet worden. Wir können sie hier nur in großen Zügen schildern. — Allgemein durchgeführt ist die Lage des Hauses an der Straße. Der schmale und tiefe Hof enthält in Niederdeutschland, wo ein Rest landwirtschaftlichen Betriebes sich länger fristete, die Stallungen und Scheunen, in Oberdeutschland ein zweites Wohnhaus, das mit dem Haupthaus durch eine Hofgalerie verbunden ist. Für Niederdeutschland charakteristisch, ein Erbstück aus dem Bauernhause, ist die weite und hohe, bis zum Dach aufsteigende Diele. Von ihr abgesondert und in zwei Geschosse geteilt ein Seitenraum, unten, wenn es ein Kaufmannshaus ist, die Schreibstube, im Zwischengeschoß die Schlaf- und Wohnzimmer, im hohen Giebelraum in vielen Lagen übereinander die Speicher. Im oberdeutschen Hause entspricht der Diele eine niedrig gehaltene Erdgeschoßhalle, hier Ehren oder Fleetz genannt; dafür haben die Wohnzimmer mehr Raum gewonnen; die bestausgestatteten liegen, vom Tagesleben entfernt, im zweiten Obergeschoß (wie ja auch in den Schlössern der Festsaal regelmäßig zuoberst angeordnet ist). Recht unvollkommen waren die inneren Verbindungen. Was die Treppen betrifft, so konnte die geräumige niederdeutsche Diele mit einer geradläufigen Anlage an einer der Längswände auskommen. Für die komplizierteren Grundrisse Oberdeutschlands erwies sich als das Geeignetste die in einem gemauerten Zylinder aufsteigende Schneckenstiege, meist an der Hinterseite des Hauses untergebracht und mit dem Eingang vom Hofe. Die Renaissance gab dem »Wendelstein«

eine glänzende Ausbildung, das Motiv ist aber nach Ursprung und Charakter ausgeprägt spätgotisch.

Zeigt der süddeutsche Ehren die Neigung, sich in eine relativ niedrige und enge Gewölbehalle zu verwandeln, so gewinnt dafür der Hof für das Leben der Hausbewohner eine Bedeutung, die ihm in der Neuzeit wieder verlorengegangen ist. Offene Gallerien vermitteln in ihm den Verkehr von Vorder- und Hinterhaus durch alle Stockwerke. Sie verliehen dem (in den Fassaden meist einfachen) süddeutschen Hause Traulichkeit und malerischen Reiz, zuweilen selbst architektonischen Reichtum. Das fast bäuerisch schlichte, aber mächtige Zimmerwerk der Hofgalerien in der alten Bischofsresidenz zu Bamberg trägt das Datum 1479. Nürnberg hat wenig später zierliche Steinarkaden mit reichen Maßwerkbrüstungen (Abb. 600), und besonders im südöstlichen Baiern und in Österreich sind die steinernen Laubenhöfe gang und gäbe und bewahren ihre spätgotische Einzelausbildung bis ans Ende des 16. Jahrhunderts (Abb. 598). Obschon es unabhängig von der Renaissance ist, so empfinden wir doch mit Recht das ganze Motiv als südlich; es hat seine guten Gründe, daß es in Norddeutschland unbekannt war und hier auch durch die Renaissance nicht eingebürgert wurde.

Bemerken wir noch, daß das deutsche Bürgerhaus im Vergleich zu den in Westeuropa üblichen Formaten groß zu nennen ist. Die geläufige Vorstellung von der Enge der mittelalterlichen Städte ist nur bedingt richtig: eng war der Straßenraum, aber nicht die Bebauung überhaupt. Von den tiefen Höfen sprachen wir schon. Außerhalb der Hauptstraßen blieb viel Raum übrig für geistliche und adlige Höfe, für Klöster und Gärten. Eng war sodann, was nach Abzug der dem Gewerbebetrieb dienenden Räume für die eigentlichen Wohngemächer abfiel; eng, schlecht gelüftet und schwach beleuchtet. Die Parzellierung der Grundstücke brachte es mit sich, daß nur die Schmalseiten des Hauses an der Straße und dem Hofe teilhatten, während die auseinanderstehenden Längsseiten fensterlos blieben.

Die physiognomische Besonderheit des Stadthauses ist mithin, daß für dasselbe zu künstlerischer Wirkung allein die Fassade in Betracht kommt. Ihre Hauptausdehnung hat sie regelmäßig in der Höhenrichtung. Es sind praktische Notwendigkeiten der Raumausnutzung, die darauf hinführten; man bemerkt aber auch, daß dieses zugleich dem gotischen Formgefühl entgegenkam. Schwankend ist nur die Gestaltung des oberen Abschlusses. Derselbe ist wagerecht, wenn das Dach so gelegt ist, daß sich die Traufseite der Straße zukehrt; giebelförmig, wenn der First der Tiefenrichtung folgt. In dieser Hinsicht waren die provinzialen Gewohnheiten verschieden. Es gibt Städte fast ohne Giebelhäuser, wie z. B. Braunschweig und die Harzstädte und viele in Süddeutschland. Nürn-

berg hat einige große und reich behandelte Giebel, aber nur dort, wo sie nicht vermieden werden konnten, d. i. an Eckhäusern. Ebenso Straßburg. Andrerseits kennen die norddeutschen See- und Tieflandsstädte nur die Giebelfassaden, obgleich gerade hier das Klima — Schnee und Regen — die tiefen Einsenkungen zwischen den Dächern zu einem Übelstand machten (Abb. 508). Ist es also nicht richtig, das mittelalterliche Stadthaus durchaus als Giebelhaus sich vorzustellen, so trifft es doch zu, daß nur dieses den Charakter der gotischen Fassade zu voller Entwicklung gebracht hat. Als normal kann der Neigungswinkel von 60° angesehen werden. Jede Abweichung davon macht sich sofort bemerkbar *. Die Abtreppung der Giebelschrägen war schon dem späten Romanismus bekannt und bildete in der Gotik so sehr die Regel, daß sie sich selbst auf die Brandmauern — wenn der First mit der Straße parallel gelegt ist — erstreckt. Auf alle Fälle ist der Giebel der bewegteste Teil der Fassade, er hilft das Auge nach oben ziehen. Diese Absicht ist so wesentlich, daß auch die nach der Straße abfallenden Dächer eine Belebung durch Luken empfangen, aus denen in allmählichem Anwachsen die Dacherker und Zwerchhäuser hervorgehen. Im Widerspiel zur Belebtheit der Dachregion hat das Erdgeschoß ** einen ganz geschlossenen Charakter, außer der Tür hat es grundsätzlich keine Öffnungen.

Weitere Mittel zur Gliederung der Fassade, und zwar nicht im organisch-architektonischen, sondern im spätgotisch-malerischen Sinne, sind die Erker und Laubengänge.

Die fortdauernde, ja noch gesteigerte Verwendung des Erkers in der nach der Renaissance benannten Epoche ändert nichts an seinem ausgesprochen spätgotischen Wesen. Er kommt aus der Burgarchitektur her, wo er schon in spätromanischer Zeit sich findet. Das Wort (in ältester Form *ärker*) taucht um 1200 in ritterlichen Kreisen auf. Unter den verschiedenen in Vorschlag gebrachten Ableitungen scheint uns die vom französischen *arquière* die wahrscheinlichste zu sein. In diesem Falle würde man als Erker ursprünglich die kleinen, nestartig an Mauern und Türme angeklebten Schützen- und Beobachterstände bezeichnet haben. Die in Nürnberg und auch sonst in Süddeutschland anstatt Erker gebrauchte Benennung *Chörlein* weist in anderer Weise ebenfalls auf den Ursprung in der Burgenarchitektur hin, nämlich auf die vorgekragten Altarnischen der Hauskapellen. Auf diesem Wege zuerst kam das Motiv

* Noch steilere Winkel kommen nur im Norden vor, erheblich flachere, offenbar unter Einwirkung des alpinen Bauernhauses, in Oberbaiern und im Allgäu. Eine Eigentümlichkeit des Inngebietes sind die durch eine horizontale Mauer maskierten Grabendächer, von denen Abb. 552 eine Vorstellung gibt.

** In neuerer Zeit ausnahmslos stark verändert.

in die Stadt. Längere Zeit blieb es an die Kapellenräume der Patrizierhäuser gebunden. Im profanen Gebrauch wird es vor dem 15. Jahrhundert kaum zu finden sein. Vorgebildet war es durch den wieder in den Burgen zuerst ausgebildeten Brauch tiefer Fensternischen mit aufgemauerten Sitzen. Wenn die damit gegebene Ausbuchtung des Innenraumes nach außen durch Vorkragung erweitert wurde, so war der Erker die gegebene Form dafür, und was den sachlichen Zweck betrifft, so ist er in dem in Niederdeutschland allgemein anstatt Erker gebräuchlichen Worte »Auslucht« unmittelbar ausgedrückt. Die Hausgenossen liebten an ihm die trauliche Enge und den unterhaltenden Blick Straße auf, Straße ab; den Künstlern aber war er willkommen als ein neues Element der Fassadengliederung, und zwar um so verwendbarer, je mehr der spätgotische Formengeist sich von der symmetrischen Kompositionsweise abwendete. Die Grundformen wurden mannigfaltiger: wir sehen neben den laternenartig ausgebauten auch solche, die nur zwei Seiten des Dreiecks zeigen, dann flach rechteckige, endlich turmartig durch mehrere Stockwerke geführte, diese besonders an den Ecken gut am Platze. Die Ausbildung der den Erker tragenden Kragsteine ist mannigfaltig, oft sehr reich, ein Tummelplatz für spätgotische Überschneidungskünste.

Gewissermaßen das Gegenteil des vorspringenden Erkers ist die einspringende Laube (ahd. *louppa*), d. i. die Auflösung des Erdgeschosses in einen Bogengang. Die Voraussetzung ist das Reihenhaus und der Ursprung südeuropäisch. Der Norden hat sich aber die Laubengänge schon früh angeeignet; wir nennen als Beispiele Münster i. W., Marienburg und Heilsberg in Ostpreußen, ja sogar im hohen Norden, in Reval, war das Erdgeschoß des Rathauses gegen den Markt in Lauben aufgelöst. Die für südliche Länder geltenden Beweggründe: Enge der Straßen, Schutz vor Sonnenbrand — kommen nicht in Betracht. Offenbar hängen sie mit den mittelalterlichen Gewohnheiten des Detailhandels, dem Marktzwang und der Feilhaltung der Waren an offener Straße zusammen, wie man es heute noch z. B. in Straßburg in den Gewerbslauben beobachten kann. Daher kommt es, daß sie nur an den Hauptstraßen, am häufigsten am Marktplatz selbst, zu finden sind. Die neuere Zeit hat sie zumeist wieder beseitigt.

Im Wesen der Gotik lag es, daß sie dem Baustoff einen weitgehenden Einfluß auf die Formbildung gab. Den Unterschied zwischen Haustein und Backstein haben wir schon in der Kirchenarchitektur kennengelernt. Im Privatbau kam als Drittes der Holzbau hinzu. Zu einem nicht geringen Teil beruht hierauf die große und erfreuliche Mannigfaltigkeit des deutschen Städtebildes. Stein und Holz gehen überall nebeneinander her; nur wo an Stelle des Steins der Backstein tritt, ver-

schwindet der Holzbau frühzeitig oder tritt mindestens auf das Gebiet des Nutzbaus zurück. Die Frage, weshalb in der einen Stadt der Steinbau früher, in einer andern später die Vorherrschaft erlangte, muß aus den lokalen Bedingungen beantwortet werden. Nur sehr im allgemeinen läßt sich sagen, daß das Alter der Städte hierauf von Einfluß war. So sind in der Tat in Köln, Trier, Metz, Mainz, Konstanz, Regensburg, Nürnberg bedeutendere Holzbauten nicht mehr zu finden. Dagegen waren dieselben z. B. in Straßburg und Frankfurt, obgleich beide Orte für die Beschaffung von Stein günstig lagen, bis zum Dreißigjährigen Kriege im Übergewicht. In Nürnberg wechseln Bruchstein und Backstein, in Ulm ausnahmsweise Backstein und Holz, wobei aber zu bemerken ist, daß der Backstein infolge reichlicher Verwendung von Verputz nicht zu voller Entwicklung seiner formbestimmenden Eigenschaften kam. Reich an schönen Holzbauten sind alle mittleren und kleineren Orte in Schwaben, Franken, am Mittelrhein, in Hessen, im Weser- und Harzgebiet. Selbst eine so bedeutende Stadt wie Braunschweig war ganz in Holz gebaut; ebenso Hildesheim und Halberstadt. Aber wenig weiter östlich, an der mittleren Elbe, von Magdeburg bis Dresden stand der Holzbau schon nicht mehr in Gunst.

Die Steinhäuser sind meistens aus verputztem Bruchstein mit Werksteinecken ausgeführt, nur an vornehmsten Häusern in Quaderstein. Im ersteren Falle trat häufig Bemalung ein, doch läßt sich Genaueres darüber nicht mehr sagen. Eine so vornehme, geradezu monumentale Behandlung, wie sie einige romanische Häuser des 13. Jahrhunderts in Köln und Trier aufweisen, ist später nicht wieder erreicht worden. Das sogenannte Overstolzenhaus in Köln (in Wahrheit für die v. Scheuer erbaut) (Abb. 584) ist in seinem heutigen Bestande eine Kopie des 19. Jahrhunderts, indessen bis auf das veränderte Erdgeschoß genau. Die Art der Stockwerkteilung und die Regelmäßigkeit in der Anordnung der Fenster mutet beinahe modern an; richtiger ausgedrückt: es sind Grundsätze durchgeführt, die später erst wieder die Renaissance aufnahm. Überraschend ist auch die weitgehende Auflösung der Wände. Sie war für das Reihenhaus unvermeidlich, wenn die tiefen Innenräume genügend Licht erhalten sollten. Indessen war damit auch schon der Konflikt mit der winterlichen Erwärmung gegeben. Auch die Frühgotik kennt noch die mehrteiligen Gruppenfenster (Abb. 585), später werden die Fenster spärlicher, kleiner und in der Verteilung unregelmäßig; Erker und Tür, durch reiche, oft sehr reiche Schmuckformen ausgezeichnet, ergeben erhöhte Akzente, und als dritter tritt zu ihnen vielleicht noch eine Madonnenstatue hinzu. Die Punkte dafür sind aber nicht schon durch die Achsen festgelegt, sondern werden frei gewählt, woraus die der Spätgotik eigene rhythmische Mannigfaltigkeit hervorgeht. Sie versteht

es derart, bequemere Inneneinrichtung mit künstlerisch anziehender Behandlung der Fassade zu verbinden.

Die norddeutschen Backsteinhäuser (Abb. 609—612) kennen den Erker nicht. Hingegen übertreffen sie den Steinbau im Reichtum der Flächengliederung. Der Sitz derselben ist der im Eindruck durchaus dominierende Giebel. Seine Staffelung erfolgt in wenigen, groß bemessenen Absätzen, die mit der senkrechten Flächenteilung durch Blendnischen streng korrespondieren (Teilungszahlen 3, 5, 7). Damit ist auch den Lichtöffnungen eine streng regelmäßige Anordnung vorgeschrieben. Die Tür ist groß, mit viel- und feingliedrigem Gewände, den Kirchenportalen ähnlich; Schichtenwechsel mit Glasursteinen, reiche Musterung der Terrakottafriese erhöhen den festlich-prächtigen und doch auf einen ernsten Grundton gestimmten Eindruck. Erst die späteste Zeit überließ sich der Häufung kleinlicher Motive. Als die Reihen dieser Häuser noch vollständig waren, müssen die Straßenbilder der Hansastädte die stolzesten gewesen sein, die irgendwo zu sehen waren, mit denen z. B. die Niederlande — man denke selbst an das reiche Brügge mit seiner durchaus kleinräumigen Wohnarchitektur — nicht wetteifern konnten, gegen welche Englands Städte sich einfach kümmerlich ausnahmen. — In Oberdeutschland, wo der Backsteinbau in manchen Gegenden viel Verwendung fand, brachte er es doch zu keiner eigenen Stilhaltung; er versteckte sich unter Verputz in Hausteindetails.

Der Holzbau. In ihm wirkt die Herkunft der Stadt aus dem Dorf andauernd nach. Das Holzhaus hat auf deutschem Boden die ältesten Ahnen; trotzdem ist es, so wie wir es kennen, unter den städtischen Haustypen der jüngste. Es ist ein Erzeugnis des 15. Jahrhunderts. Wie weit dasselbe schon in den vorangehenden Jahrhunderten eine Kunstform besessen hat und welcher Art diese war, bleibt ganz im dunkeln. Nach allem Anschein hat die früh eingetretene Meinung, daß nur der Steinbau vornehm sei, ihn auf einer niederen Stufe zurückgehalten. Aber die erhoffte Geltung der mittleren Schicht des Bürgertums und der die Kunst des 15. Jahrhunderts überall neu belebende volkstümliche Geist führte den Aufschwung herbei. Selbst öffentliche Gebäude, wie die Rathäuser, fanden keinen Verlust an Würde darin, sich offen als Holzbauten zu zeigen. Die Blütezeit des Wohnbaus in Holz war das 16. Jahrhundert. Langsam drangen in die Zierformen Einzelheiten der Renaissance ein, blieben aber ohne Belang für die Gesamterscheinung, welche sich nicht mehr veränderte, gleichsam eine unberührte spätgotische Insel zwischen den wechselnden Stilströmungen der Folgezeit bis ins 18. Jahrhundert hinein. Die Zahl der vor 1500 liegenden Denkmäler ist nicht sehr groß, und sie konzentrieren sich auf das letzte Drittel des vorigen Jahrhunderts. Für ein höheres Alter, etwa bis zum Beginn des zweiten Drittels, können

nur wenig Exemplare in Anspruch genommen werden *. Aus Vorzüglichkeit des Materials läßt sich dies plötzliche Verschwinden nicht erklären. Wenn es nicht wenige Holzhäuser auf ein Alter von 400 bis 450 Jahren gebracht haben und bei sachgemäßer Pflege voraussichtlich über heute hinaus noch ziemlich lange weiter ausdauern werden: so ist nicht einzusehen, warum sich nicht auch ältere erhalten haben könnten. Daß sie fehlen, drängt auf einen andern Schluß. Es wird wahrscheinlich, daß im Holzbau an der Zeitgrenze, wo die Denkmäler aufhören, oder wenig vorher, eine innere Wandlung stattgefunden hat. Es mußte demnach in den mittleren Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts gewesen sein, daß der Typus in die Gestalt gebracht wurde, die wir heute kennen.

Der Aufbau des Holzhauses hat zwei Grundformen: den Blockbau, d. i. die wagerechte Schichtung runder oder eckig bearbeiteter Stämme, und den Ständerbau, auch Fachwerkbau genannt, d. i. ein Gerüst von lotrechten Pfosten mit wagerechten Verbindungen, eventuell verstärkt durch schräge Streben, wobei die Zwischenräume (Joche) mit Reisig und Lehm, auf höherer Stufe mit Bruch- oder Backsteinen ausgefüllt werden. Der Blockbau herrschte im skandinavischen Norden, in Osteuropa und im Bauernhaus der deutschen Alpenländer. Ob er als eine dem Fachwerk vorausgehende primitive Form jemals in Deutschland allgemein verbreitet gewesen sei, ist historisch ungewiß und keine logisch notwendige Folgerung. Das Fachwerkhaus und das Steinhaus sind, wie in ihrem Stammbaum, so auch in ihrem Formgesetz, voneinander grundverschieden. Das Steinhaus, zumal das der gewöhnlichen Art, nämlich in Bruchstein ausgeführt und bemörtelt, bietet in seinen Wänden geschlossene, das innere Gefüge unsichtbar lassende Flächen dem Auge dar. Zum Wesen des Fachwerkbaus gehört die Sichtbarmachung des struktiven Gerüstes wodurch dasselbe zugleich unmittelbar dekorativ wirkt. Auch wenn Schnitzwerk und Bemalung hinzukommt, der stärkste optische Eindruck bleibt immer der Linienzug der dunkeln Hölzer auf dem hellen Grunde. Es liegt darin eine springende Lebendigkeit, die nur dadurch gedämpft wird, daß sie sich lediglich zeichnerisch auf der Fläche und in wenigen, durch das Herkommen festgelegten Figurationen bewegt. Die scharfe Trennung der struktiven von den füllenden Teilen macht den Fachwerkbau der Gotik wahlverwandt. Eine geschichtliche Einwirkung liegt aber nicht vor. Erst sehr spät und mit beschränkter Dauer sind einige ornamentale Formen der Steingotik auf den Holzbau übergegangen. So hart und unruhig, wie in den meisten Wiederherstellungen von heute, hat der Kontrast des Holzes gegen die

* Die von Carl Schäfer für ein im 19. Jahrhundert abgebrochenes Fachwerkhaus in Marburg gewonnene Datierung auf 1320 steht auf schwachen Füßen und hat die allgemeine Wahrscheinlichkeit durchaus gegen sich.

Mauer ursprünglich wohl nicht ausgesehen; die hinzutretende farbige Bemalung muß zur Vermittlung gedient haben. Immerhin etwas Derbes ist von der schlagkräftigen Volkstümlichkeit des Fachwerkbaus unzertrennlich. Den konstruktiven Gepflogenheiten der Zimmerleute und den wechselnden Manieren der Ornamentschnitzer im einzelnen nachzugehen, ist hier nicht unsere Sache. Wesentlicher sind gewisse allgemeine Unterschiede zwischen dem nieder- und oberdeutschen Fachwerkbau.

Der niederdeutsche war der im Konstruktiven strenger denkende, allzeit konservativere. Die Ständer gehen bis zum oberen Abschluß der Diele durch, wo sie die Deckbalken aufnehmen. Das zunächst folgende Obergeschoß und so alle weiteren springen über die unteren vor. Für den Formcharakter des Fachwerkhauses sind diese Überhänge, auch Ausschüsse genannt, ganz wesentlich. Ihre wagerechten Linien, verstärkt durch die Schatten, die sie erzeugen, geben dem Fachwerkhause etwas, das es vom Stein- und Backsteinhause sehr unterscheidet, ja der gotischen Empfindungsweise geradezu entgegengesetzt ist. Eine einheitliche Erklärung für die Überhänge ist nicht gefunden worden. Man kann sich vorstellen, daß die Belastung der vorstehenden Balkenköpfe dem Durchbiegen der Mitte entgegenwirken sollte; auch der innere Raumgewinn (auf Kosten der Straße — weshalb die städtischen Bauordnungen immer dagegen ins Feld zogen, doch ohne Erfolg) mag geschätzt worden sein; ebenso der Schutz der unteren Stockwerke vor Schlagregen: der Hauptbeweggrund war doch wohl der künstlerische, die Gewinnung einer dem Auge wohlgefälligen Gliederung. Sonst könnte man nicht verstehen, weshalb die Rückseiten, wo die Sache technisch nicht anders lag, in der Regel ohne Überhänge blieben. Ferner wären für den angenommenen technischen Vorteil vor allem die Langseiten in Betracht gekommen, weil doch die Deckbalken senkrecht zu diesen laufen; um für die Giebelseite Überhänge zu gewinnen, mußte erst eine künstliche Hilfskonstruktion mit Stichbalken vorgenommen werden. Vielleicht ist die Wendung der Langseite nach der Straße (in den Städten am Harz allgemein im Gebrauch) die ursprüngliche Anlage des Fachwerkhauses, und wären die Giebelfassaden erst in Nachahmung der Steinhäuser aufgenommen. — Sodann gehört zum Fachwerkhaus und unterscheidet es vom Steinhaus die vielfenstrige Wandauflösung. Ursprünglich entsprach jedem Joch eine Öffnung, so daß als Wand nur die Brüstungsfelder übrigblieben. Diese sowie die Horizontalbalken sind die Träger des Schnitzwerks, wogegen — mit sicherem Gefühl für den funktionellen Unterschied — die Ständer glatt bleiben. Die Freunde der Vorstellung von einem ununterbrochenen Fortleben altgermanischer Schnitzkunst sind darauf aufmerksam zu machen, daß gerade die altertümlichsten Denkmäler der Holzarchitektur ornamentlos sind und das dann allmählich auftretende

Zierwerk zunächst in Nachahmung des Steinbaus sich ergeht. So ist z. B. eines der ältesten Holzhäuser, der Ratskeller in Halberstadt von 1461, an der Saumschwelle mit Vierpässen, an den Balkenköpfen mit Masken, an den Konsolen mit Figürchen von Gauklern und Musikanten besetzt (Abb. 617). Ebenso hängt das Haus in Braunschweig von 1520, von welchem wir die Abb. 616 geben, in seinem Ornament nicht weniger eng mit dem Steinstil zusammen. Die Hauptzeit für das rein holzmäßig gedachte Ornament ist die nachgotische, etwa 1530—1580, und erst danach drängt sich die akademisch gewordene Renaissance mit ihren Perlstäben, Zahnschnitten, Kartuschen und Löwenköpfen ein.

In Oberdeutschland gibt es keine ganz in Fachwerk gebauten Städte, wie Hildesheim oder Braunschweig, das Fachwerkhaus ist zwischen Steinhäuser eingestreut. Die Rathäuser von Eßlingen und Markgröningen aus dem 15. Jahrhundert zeigen in ihrer wuchtigen Altertümlichkeit von der niederdeutschen Art keinen nennenswerten Unterschied. Je tiefer ins 16., um so merklicher wird er aber. Es fehlt die strenge Konsequenz des Gefüges, und es lockert sich der innige Zusammenhang von Dekoration und Konstruktion, dem das norddeutsche Haus mit seltenen Ausnahmen treu blieb. Auf der Gewinnseite steht eine geschmeidigere Anmut der Haltung, die wieder dem Norden abgeht. Den Ausgangspunkt bildet eine technische Neuerung, die Einführung eines mit der Schwelle korrespondierenden Rahmenholzes, in das die oberen Enden der Ständer eingezapft sind. Dadurch wird jedes Stockwerk ein abgeschlossenes System für sich. Auf den vorspringenden Balkenköpfen ruht wieder eine Schwelle und auf dieser stehen die Ständer des nächsten Geschosses in beliebiger Verteilung; sie können denen des unteren entsprechen, aber sie brauchen es nicht. Je mehr die Freude an der malerischen Asymmetrie zunahm, um so häufiger wurde von der Abweichung Gebrauch gemacht. Die Überhänge laden weniger aus und können ganz fehlen, die Balkenköpfe bleiben unverziert, und Unterstützung durch Büge ist bei ihnen nicht gebräuchlich. Die Flächen zwischen den Ständern sind nicht völlig von Fenstern eingenommen und werden dann durch schräge Streben oder durch gekrümmte Hölzer in mannigfaltigen Figuren dekorativ belebt. Die Fenster liegen in einem aus der Fläche vortretenden Rahmen. Das Erdgeschoß ist meistens aus Stein.

Es gereicht dem deutschen Bürgertum zur Ehre, daß ihm seine Selbstdarstellung in so kraftvollen und ganz originalen Charaktergestalten, wie das Backstein- und Fachwerkhaus, gelungen ist. Es geschieht, was sehr zu beachten ist, ohne Streben nach individueller Auszeichnung. Wohl lassen sich größere und reichere Häuser von solchen unterscheiden, die es weniger sind; die Grundzüge sind ganz gleich, die Stimmung ein-

heitlich. Es ist, als ob einmal, in dem Augenblick, da die Phantasie produktiv war, stillschweigend ein Beschluß der Baugemeinde gefaßt worden wäre, dem sich alle unterwarfen. Das lebendige Gefühl der Verpflichtung an gemeinsame Aufgaben hatte die Stadtgemeinden stark gemacht; als der einzelne für sich auf Erfolg und Gewinn ausging, sanken sie. Beide Stadien finden im Bauwesen, das erste mit der Gotik, das zweite mit der Renaissance zusammengehend, ihr klares Abbild.

Die öffentlichen Bauten.

Der in den Gemeindebauten entwickelte Bauehrgeiz steht nicht in einfacher Proportion zu der Größe und Wohlhabenheit der betreffenden Stadt. Wie es scheint, hat ein anderer Unterschied, der von Reichs- und Landstadt, größeren (natürlich nicht alleinigen) Einfluß darauf gehabt. In Landstädten, die zugleich Wohnsitze des Fürsten waren, ergibt sich das Zurückstehen der städtischen vor den fürstlichen Bauten von selbst, wogegen in den freien Städten Rathäuser, Zeughäuser, Tanzhäuser, Trinkstuben, vorzüglich auch die Tor- und Befestigungsbauten mit ganz anderem Selbstbewußtsein vorgetragen werden, oft in Größe und Schaustellung über das notwendige Maß hinaus. Auch vergesse man nicht, daß im vorgerückten Mittelalter die Fürsorge der Stadtverwaltungen vieles umfaßte, wofür heute der Staat zuständig ist. Von landesherrlichen Verwaltungs- und Gerichtsgebäuden, die es doch auch gegeben haben muß, haben wir keine Kunde, es wäre denn, daß wir die Schlösser und Burgen in gewissem Umfange mit dahin rechnen wollen; städtische öffentliche Gebäude hingegen gibt es in großer Menge und von allerlei Gattungen.

Den ersten Rang unter ihnen nimmt das Rathaus ein. Das deutsche Wort tritt spät auf, nach den Anführungen bei Grimm nicht vor dem 15. Jahrhundert. Die ersten die Sache erwähnenden lateinischen Urkunden, aus dem 12. Jahrhundert, sprechen von einer *domus consulum* (Soest 1120) oder *domus civium*, solche des 13. und 14. Jahrhunderts haben daneben auch die Ausdrücke *capitolium, praetorium, theatrum* (Reval 1370). In der Zeit der Kämpfe um die Stadtfreiheit war es das *signum libertatis*. In Worms, wo sich die Bürger lange begnügt hatten, ihre Beratungen im Bischofshof abzuhalten — so auch in Straßburg —, kauften sie sich erst 1220 ein großes, festes Steinhaus, das sie sich zum schönsten der Gegend umbauten; dann aber trugen sie es selbst ab, um der Zerstörung durch den Stadtherrn, den Bischof, zuvorzukommen.

Die Anlage der ältesten Rathäuser ist überall gleichartig: ein frei am Markte stehender, zweistöckiger, stark gestreckter Rechteckbau, der nichts enthält als zwei Säle, ein jeder ein ganzes Stockwerk für sich in

Anspruch nehmend. Der untere ist Kaufhaus für die feineren, schutzbedürftigeren Waren — während die derberen in offenen Buden auf dem Markte verhandelt wurden —, der obere in wechselnder Verwendung Bürgersaal, Gerichtssaal, Festsaal für Tanz und Gelage.

Das älteste deutsche Rathaus, das wir besitzen, gehört noch der Inkunabelzeit an. Es liegt in Gelnhausen und ist um dieselbe Zeit wie die neben der Kaiserpfalz aufblühende kleine Stadt entstanden, am Ende des 12. Jahrhunderts. Es konnte, eingebaut in eine jüngere Konstruktion, fast unversehrt herausgeschält werden. Die 80er Jahre des 19. Jahrhunderts, die diese exquisite Gunst des Glückes erlebten, dankten dafür in der damals üblichen Weise mit einer »Wiederherstellung«, die das Denkmal historisch und künstlerisch vernichtete. Wir können uns allein an die damals aufgenommenen, hinlänglich zuverlässigen Zeichnungen halten (Abb. 581). Das etwas abschüssige Gelände hat zu einigen Besonderheiten der Anlage geführt. Erstens wendet sich das Haus zum Platz mit seiner Breitseite. Zweitens ist vor ihm eine Bühne und sind unter den letzteren Gewölbe, offenbar als Kaufläden, angelegt. Der untere Saal mit der stattlichen Höhe von 5 m mag die Gerichtsstätte gewesen sein; er hat nur kleine Fensteröffnungen und einen Kamin. Der niedrigere, aber besser beleuchtete obere öffnete sich in drei Arkadengruppen ohne Spur von Verschlußvorrichtungen. Den Aufgang bildete, wie es noch lange üblich blieb, eine Außentreppe. — Das zweitälteste Beispiel besitzt Dortmund. Nach dem Stadtbrande von 1240 an Stelle eines alten Rathauses errichtet, zeigt es das Gattungsbild in besonders reicher Fassung, wenn auch äußerlich recht übel zugerichtet. In einer Urkunde von 1261 wird das Erdgeschoß als Kaufhalle für Tuch und Leinwand bezeichnet. Die Formen der Fassade erinnern an das Overstolzenhaus in Köln. An dem wenig jüngeren Rathaus zu Minden hat sich die offene Laube des Erdgeschosses erhalten, in kühnen und wuchtigen frühgotischen Formen.

Während dieser einfachste Typus für kleinere Städte noch längere Zeit genügte — doch auch in großen hält er sich mitunter, z. B. im Neubau des Rathauses zu Bremen vom Ende des 14 Jahrhunderts —, traten mit dem wachsenden Umkreis der städtischen Verwaltungstätigkeit neue Bedürfnisse ein. Vollversammlungen der Bürger fanden kaum noch statt. Die Warenstapelung wurde ausgeschieden und meistens in gesonderte Kaufhäuser verwiesen *. Wo dies nicht geschah, wurde der Kaufhallenzweck stärker betont, indem sich das Erdgeschoß nach allen Seiten in Arkaden auflöste; für die architektonische Komposition ein charaktervolles und schönes Motiv, das leider in neuerer Zeit in den meisten Fällen durch Zumauerung verdunkelt worden ist. Länger hielt sich die Nebenbenutzung des Rathauses als Festhaus, auch für die privaten Feste der regierenden Familien. Schließlich (kaum vor dem Ende des 15. Jahrhunderts) wurde auch dafür ein besonderes Gebäude errichtet, das Tanzhaus. So stehen selbst z. B. in einer kleinen Stadt, wie Alsfeld in Oberhessen, für die drei früher unter einem Dach vereinigten Zwecke drei Häuser nebeneinander: das Weinhaus, das Hochzeitshaus und das eigentliche Rathaus.

* In Gelnhausen, wo, wie wir sahen, die Kaufgewölbe der ersten Anlage noch klein waren, geschah das 1330.

Diese Entlastung des Hauptgebäudes wurde nötig, wo in dasselbe für die umfänglicher und mannigfaltiger werdenden Bedürfnisse der Verwaltung und der Gerichte gesonderte Räume eingegliedert werden mußten. Derselbe Zweck konnte aber auch anders, nämlich durch Erweiterung des Grundrisses, erreicht werden, wobei die altgewohnte Vereinigung mehrerer Zwecke unter einem Dach gewahrt blieb*. Im 14. Jahrhundert hielt man noch auf eine geometrisch klare Anordnung: z. B. in Braunschweig zwei Flügel in Winkelhakenstellung, in Lübeck drei gleichlaufende aneinandergeschoben (Abb. 593, 605). Im 15. scheute man sich nicht vor lockererer Gruppierung, ja sie war willkommen, weil es spätgotisch gedacht war, architektonische Unordnung in malerische Ordnung umzudeuten. Die sogenannte Renaissance hat hierin noch ein übriges getan. Die Mannigfaltigkeit der Charaktere, vermehrt durch die Abstufung der Formate, ist groß, und alle im Privatbau üblichen Baustoffe kommen auch im Rathaus vor: Stein, Backstein, Fachwerk. Von einer systematischen Gruppierung der Denkmäler ist kein sonderlicher Gewinn zu erwarten, wir müssen uns mit ausgewählten Proben begnügen. Eine allgemeine Bemerkung sei aber vorausgeschickt: nicht die im ganzen zweifellos kunstreicheren rheinischen und oberdeutschen Landschaften haben die mittelalterliche Rathausarchitektur mit höchstem Würdegefühl behandelt, sondern der Norden und Osten. Wen wird es nicht überraschen, in Lüneburg, Rostock, Stralsund, Thorn machtvollere Stadtpaläste zu finden als in Köln, Mainz, Straßburg, Konstanz? Nicht auf alte Kultur kam es hier an, sondern auf junges Kraftgefühl. In der vorgerückten Renaissance erst kam der Süden wieder an die Spitze.

Regensburg. Ein Komplex von vier Gebäuden aus dem 14.—17. Jahrhundert. Der älteste Teil (Abb. 590) ein zweistöckiger Rechteckbau im althergebrachten Schema. Das Erdgeschoß war früher eine offene Markthalle. Das Hauptgeschoß wird von dem Saal eingenommen, der in den letzten anderthalb Jahrhunderten des Heiligen Römischen Reiches der Sitzungssaal des immerwährenden Reichstags war. Der tabernakelartige Erker wird einen Altar enthalten haben, da es eine gesonderte Ratskapelle nicht gab. An Stelle einer ursprünglichen Freitreppe wurde zu Anfang des 15. Jahrhunderts der auf unserer Abbildung rechts sichtbar werdende kleine Anbau errichtet; man bemerkt, wie hiermit sofort eine malerische Tonart angestimmt wird, die dem Bau des 14. Jahrhunderts fremd war. Der gewaltige, den spätgotischen Erweiterungsbau abschließende Turm gehört zu einem ehemaligen Adelshaus. Der Regensburger Rathausbau ist bald von andern in Deutschland übertroffen worden. Im bairischen Stammlande blieb er der einzige von Belang. Gibt es hier sonst doch nur landesherrliche Städte mit schwach entwickeltem Gemeindeleben. Bereits im nördlichen Teil der Oberpfalz war es anders. Die Rathäuser von Amberg und Sulzbach können sich mit Ehren sehen lassen.

* An der Konzentration des Detailhandels wurde in den Städten des Ostens länger festgehalten als im Westen. So befanden sich z. B. im Rathaus zu Thorn 8 Gewölbe für Tuchhändler, 8 für Leinenkrämer, 11 für Posamentierer und Nadler, 10 für Töpfer, Seifensieder und Drechsler, 13 für Pfefferküchler, 2 lange Gänge mit Brotbänken (vgl. den Grundriß Abb. 606).

Nürnberg. Die Bedeutung Nürnbergs für die deutsche Städtegeschichte wird es rechtfertigen, daß wir sein Rathaus etwas ausführlicher besprechen. Im heutigen Bestande dominiert die lange Spätrenaissance-Fassade gegen St. Sebald. Rechtwinklig zu ihr steht der Bau des Mittelalters. Die nach dem Hof gewendete Fassade entstammt aber nicht mehr der ersten Anlage, sondern einem Umbau um 1520. Mit jener verhält es sich folgendermaßen. Im Jahre 1330 fanden die Nürnberger, daß ihr altes Rathaus, das hergebrachterweise zugleich Kaufhaus war, dem durch neue Verträge mit den Niederlanden sehr in Schwung gekommenen Tuchhandel nicht mehr genügte, und beschlossen deshalb, dem letzteren das Gebäude ganz zu überlassen. Für die Ratsgeschäfte, und zwar für sie allein, wurde bis 1340 ein neuer Bau errichtet, eben der in seinem Hauptteil heute noch bestehende, wenn auch durch den Zuwachs des 16. und 17. Jahrhunderts zurückgedrängte (Abb. 594—596). Der Vergleich mit dem Rathaus von Regensburg gewinnt durch die Gleichzeitigkeit der Erbauung an Interesse. Die alte Donaustadt, die ihre glänzendste Zeit schon hinter sich hatte, kam mit dem hergebrachten Schema aus. In Nürnberg dagegen wurde die Trennung von Rat- und Kaufhaus dazu benutzt, die Dimensionen des großen Saales (sich unseren Grundriß) in der Höhenrichtung noch zu steigern, während das Erdgeschoß zu einem bloßen Unterbau zusammenschrumpfte. Die Abmessungen von 42 m Länge und 12,5 m Breite ließen alles bis dahin Bekannte weit zurück. Sodann zeigt der Grundriß bei *K* die Ratsstube, bei *L* die Losungsstube (Steuerverwaltung), bei *H* den Hof mit der (zu vermutenden) Freitreppe *Q*. Der Charakter der Außenarchitektur wird durch die in Nürnberg nicht ungewohnte Mischung von Haustein und Backstein bedingt. — Unter den Rathäusern Schwabens ist das von Ulm das größte, das für die schwäbische Art bezeichnendste das von Eßlingen. Dieses stammt noch aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts und ist ein bloßer Fachwerkbau, aber in seiner Tüchtigkeit und rauhen Genügsamkeit von monumentaler Wucht. Das Erdgeschoß eine durchlaufende Halle in zweischiffiger Teilung. Im Obergeschoß Ratsstube und Saal getrennt. Der letztere wird bei festlichen Gelegenheiten Augenblicksdekorationen von Tüchern, Kränzen und Schildereien getragen haben; jetzt zeigt er nur die aus gewaltigsten Eichenstämmen gezierten Strukturglieder, an den Kopfbändern aufgenagelte Schnitzbilder von Kaisern und Kurfürsten. — Der älteste Teil des Ulmer Rathauses (aus dem 14. Jahrhundert) hat die gleiche Anlage (Maße: 13 × 32 m). Im 15. Jahrhundert wurde er von allen Seiten zwischen Anbauten eingekapselt, wobei die Absicht war, im Grunde gegen den Geist der Zeit, durch Geschlossenheit der Linien einen würdigen, monumentalen Eindruck zu gewinnen. Was erreicht wurde, ist eher Schwerfälligkeit bei manchen schönen Einzelheiten. — Die alten Städte des Südwestens waren im 15. Jahrhundert merklich im Rückstande; hauptsächlich wohl deshalb, weil die dichtere Bebauung der Ausdehnung ihrer Rathäuser hinderlich war. In Frankfurt bezog der Rat, als er 1450 sein älteres, am Dom gelegenes Haus aufgab, zwei für den neuen Zweck umgebaute Patrizierhäuser, den Goldenen Schwan und den Römer, wozu dann nach und nach verschiedene Nachbarhäuser hinzugezogen wurden.

Das Rathaus von Straßburg (begonnen 1321, abgebrochen 1780) war zu seiner Zeit das architektonisch reichste in Oberdeutschland; aber auf einem beschränkten Platz errichtet und doch auf allseitig freie Fronten nicht verzichtend, war es zu klein ausgefallen, nur etwa 18 m breit breit und 25 m lang. Es wurde aber nicht aufgegeben, wie in Frankfurt, und nicht durch Anbauten vergrößert, wie in Ulm und vielen andern Orten, sondern Kanzlei, Münze, Kaufhäuser erhielten schon im 15. Jahrhundert eigene Gebäude (gesonderte Kanzleigebäude ferner in Konstanz, Überlingen, Memmingen).

Die große Zeit der süddeutschen Rathausarchitektur kam im späteren 16. und frühen 17. Jahrhundert. Wir wenden uns dem Norden zu. Daß sich in Dortmund und Minden zwei selbst in der Verstümmelung noch eindrucksvolle Rathäuser aus dem 13. Jahrhundert erhalten haben, erwähnten wir schon. Im 14. zieht Braunschweig die Aufmerksamkeit

auf sich (Abb. 593). Aus fünf Gemeinden zusammengewachsen, besaß Braunschweig ebensoviel Rathäuser. Das allein erhaltene der Altstadt war sicher von je das bedeutendste. Das Wachsen der Bedürfnisse führte nicht wie in Nürnberg zur Anlage zweier Gebäude, sondern zur Vergrößerung des einen. Der linke Flügel war 1302 schon vorhanden, der rechte kam 1393 hinzu, in beinahe strenger und dadurch auffallender Symmetrie. Ein ganz origineller Gedanke ist die doppelgeschossige Ausführung der Lauben. Durch sie wird der sehr prächtige Eindruck herbeigeführt, der dies Rathaus von allen gleichzeitigen unterscheidet. Die Einzelmotive sind der Kirchenarchitektur entnommen, in der neuen Kombination wirken sie originell.

Münster i. W. (Abb. 591). Der Grundriß unverändert im Schema von Dortmund und Minden. Aber dadurch, daß die Häuser des Prinzipalmarktes nahe heranrückten, an den Langseiten nur schmale Gäßchen lassend, blieb als einzige Schauseite die schmale, dem Markt zugekehrte. Sie wurde 1335 vorgelegt. In der Kompositionsidee eine zu ernster, fast kirchlicher Pracht gesteigerte Bürgerhausfassade. Die Unstimmigkeit zwischen der Zahl der Achsen des Giebels einerseits, der Arkaden und Hauptgeschoßfenster andrerseits deutet auf einen Bruch in der Planlegung. Die Fialen und Maßwerkgitter über den Giebelabsätzen wurden im 15. Jahrhundert hinzugefügt. In der Laube (den »Lobbien«) wurde bis ins 17. Jahrhundert allwöchentlich das Niedergericht abgehalten *. Die Vertäfelung des großen Saales, in dem der Westfälische Friede abgeschlossen wurde, ist von 1530.

Das Rheinland besitzt im Rathaus von Aachen, vollendet 1370, ein wahrhaft imposantes Architekturwerk. Es steht auf dem Fundament der Königshalle Karls des Großen, deren Mauern an einigen Stellen bis 18 m Höhe erhalten sind. Das von Kalkar (1436—45) ist ein schlichter Backsteinbau, der durch glücklich abgewogene Verhältnisse seiner Massen nachdrucksvoll wirkt; der ringsumlaufende Zinnenkranz und das hohe Walmdach wie in Aachen. Die brillant dekorierte Fassade in Wesel ist von etwa 1500. Die schlanken und hohen, rechteckigen, durch Kreuzstöcke geteilten Fenster sind typisch für den Niederrhein (vgl. den Gürzenich in Köln).

Aus dem steinbauenden Teil Niedersachsens seien noch die Rathäuser von Göttingen (begonnen um 1375), Halberstadt (begonnen 1381) und Goslar (begonnen 1450 erwähnt.

Seine höchste monumentale Würde erreichte das Rathaus im baltischen Backsteingebiet. Nicht nötig, zu sagen, daß dies nicht das Verdienst des Materials, sondern die Denkart der hanseatischen bürgerlichen Aristokratien war.

Lübeck, die ungekrönte Königin der Hansa, gab, wie im Kirchenbau, auch hier den Ton an. Es gibt in Deutschland mehrere Rathausplätze, die im Sinne des Spätgotischen anmutigere Augenreize bieten; so absolut architektonisch und groß gedacht ist kein anderer, und auch nur in einer verhältnismäßig jungen Stadt war das zu erreichen. Außer der in Abb. 602, 605 gegebenen Marktansicht gibt es noch zwei andere, mit gleicher Sorgfalt durchgebildete, nach der Breiten Straße und nach der Marienkirche. Der Fall, daß im Ablauf eines längeren Zeitraums eine Folge von Anbauten — hier sind es ihrer vier — dem Urbau angereiht wurde, ist uns bekannt genug. Wo die Spätgotik damit zu tun hatte, und in der Regel traf es zu, verstand sie es ausgezeichnet, die verschiedenartigen Bestandteile mit malerischen Mitteln zusammenzustimmen. Und die frühe Renaissance war darin ihre gelehrige Schülerin. Wenn in Lübeck der kleine, leider zu aufdringliche Vorbau 1570 als Mißton wirkt, so kommt das daher, daß es sich um eine streng gedachte gotische, nicht eine malerisch spätgotische Grundlage handelt. Der auf unserer Abbildung links sichtbare Trakt ist der älteste Teil. Um 1220 wurden zwei durch einen 10 m breiten Hof getrennte Langbauten angelegt, der eine Kaufhaus, der andere Rat- und Festhaus, darunter

* Dasselbe für den gleichen Bauteil in Goslar bezeugt.

ausgedehnte Kellerei für den in Lübeck für den ganzen Norden konzentrierten Weinhandel. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts wurde der Hof geschlossen und dem nunmehr dreiteiligen Gebäude eine höchst merkwürdige Fassade vorgesetzt, eine kolossale Schmuckwand, die sich von dem Querschnitt des hinter ihr liegenden Raumes unabhängig macht, frei in die Luft aufsteht und wagerecht abschließt (im Prinzip ähnlich wie die Fassade der Klosterkirche Chorin); nur die zwei großen, das Blau des Himmels durchlassenden Kreisöffnungen verraten die Einsenkungen zwischen den hinter der Wand liegenden Satteldächern. Die Gliederung wird durch wenige, aber ganz mächtige Motive bewirkt. Die Zudeckung der unteren Teile ist fatal, der düster grandiose Charakter der oberen wird aber durch den Kontrast mit der verhältnismäßig kleinlichen Geschmücktheit des Renaissancevorbaus noch schärfer herausgetrieben. — Im Jahre 1308 wurde, im rechten Winkel anstoßend, ein neuer Flügel hinzugefügt. Ein richtiger Takt ließ ihn in der Masse sich unterordnen. Im Obergeschoß ein einziger großer Festsaal (»Danzelhus«) mit breiten Flachbogenfenstern; das untere, in dem die Stadtwage stand, in eine allseitig offene Bogenhalle aufgelöst. 1442 kam die zweite Verlängerung hinzu (Abbildung rechts). Trotz ihrer in die Tiefe gestreckten Satteldächer gibt auch sie keine Giebelfassade, sondern schließt, konform dem ältesten Teil, mit einer wagerechten Maskierungsmauer. Die Behandlung ist um einiges lebhafter und heiterer, aber noch in keiner Weise »spätgotisch« (wie ja auch das noch jüngere Holstentor es nicht ist). Der Farbenakkord ist tief und streng, schwarz-rot, mit sehr wenig Weiß. — Das Lübecker Motiv wanderte an der Ostsee weiter. Ganz herrlich und von geistreicher Selbständigkeit ist die Variante in Stralsund (Abb. 603). Ähnlich die in Rostock; doch hat hier das 18. Jahrhundert den mittelalterlichen Grund durch Vorbauten unsichtbar zu machen sich bemüht. Wismar hat sein altes, vermutlich sehr bedeutendes Rathaus verloren. Ebenso Hamburg. In Bremen ist der Bau des 14. Jahrhunderts durch eine (zwar glänzende) Überarbeitung des 16. Jahrhunderts gründlich verändert. Dagegen ist das von Lüneburg wegen seiner Größe und seiner gut erhaltenen Innenräume mit Recht berühmt. Die gediegenen Backsteinfassaden von Hannover und Salzwedel (Abb. 601) bedürfen keiner Erläuterung. Die Rathäuser der Altmark und der Mark Brandenburg sind, wie es bei landesherrlichen Städten nicht anders zu erwarten ist, von geringerem Umfang, einige von blendender Prächtigkeit; Frankfurt a. O., Königsberg i. N. und Tangermünde obenan zu nennen (Abb. 604). Die Motive sind dem Kirchenbau dieser Gegenden entlehnt und stehen in dem profanen Rahmen fast noch besser. — In den Ostmarken ist die Zahl geringer, aber es befinden sich darunter zwei der großartigsten, die Deutschland besitzt. Das zu Thorn, begonnen am Ende des 14. Jahrhunderts mit Benutzung älterer Teile, ist trotz der Zusätze des 17. Jahrhunderts und späterer Vernachlässigung noch immer in hohem Maße imposant, mehr einer Ordensburg als den Rathäusern des Westens ähnlich. Als noch nicht die unruhigen, maskierten Fenster der Neuzeit eingebrochen waren, muß das Unisono der hohen Wandblenden noch großartiger geklungen haben. — Nichts kann im Eindruck davon verschiedener sein als das Rathaus von Breslau Ein anderer Menschenschlag, ein anderes Jahrhundert. Ein großer Bürger- und Kaufhaussaal, im Jahre 1299 genannt, wurde im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in ähnlicher Weise wie in Ulm ummantelt, doch mit glücklicherem Erfolge. Maßvoll ausgenutzte Asymmetrien geben der reichgegliederten Anlage, in welcher große und kleine Giebel, Erker und Türme, Backsteinflächen und Hausteinverzierungen miteinander wechseln, etwas ungemein Lebendiges und Heiter-Prächtiges. In den Verschiebungen des Bildes bei wechselndem Standpunkt spielt der keck an die äußerste Ecke gepflanzte Turm eine besondere Rolle. — Ein Turm ist im allgemeinen kein Attribut des Rathauses. Im Nordosten hat man ihn aber gern gehabt: in Schlesien kommt er mehrmals vor, dann in Thorn, in Danzig, in Reval. Das Rathaus von Reval darf als kraftvolles Zeugnis kolonialer Kunst des 14. Jahrhunderts Beachtung beanspruchen. Die

Ausführung in verputztem Bruchstein gibt keine Gelegenheit zur Entwicklung dekorativer Reize, aber die Verhältnisse sind gut und die Abmessungen bedeutend, die Grundfläche in der Mitte zwischen den Rathäusern von Ulm und Nürnberg *. Das Erdgeschoß, selbst hier im hohen Norden, in Lauben aufgelöst. An einem Giebel ein graziöser (durch die barocke Erneuerung nicht verschlechterter) achteckiger Turm. — Sodann besitzt Reval die beiden ältesten Gildehäuser des deutschen Kunstgebietes. Das der »großen« Gilde, 1407—10 an Stelle eines älteren erbaut, enthält außer Vorräumen eine in zwei Schiffen und vier Jochen gewölbte Halle mit den bedeutenden Abmessungen von 13,8 m lichter Breite und 26,6 m lichter Länge. Außerdem hat sich von der St. Olaigilde ein kleinerer, immer noch ansehnlicher (10,8 × 17,6) Gewölbesaal erhalten. Beide erinnern in ihrem wohlklingenden räumlichen Rhythmus ohne weiteres an die Remter der Ordensburgen. Es ist der architektonische Ausdruck für die soziologische Tatsache, daß in diesem Koloniallande auch das Bürgertum sich aristokratisch fühlte. — Korporatives Leben stand überhaupt im ganzen hansischen Gebiet, vorzüglich in den Kolonien über See, in Blüte. Von der architektonischen Gestalt des Stahlhofs in London wissen wir zu wenig, als daß wir sagen könnten, welchen Einfluß er auf die hansische Architektur an der Ostsee vielleicht gehabt hat. Ein solcher ist u. a. vermutet worden für die Gesellschaftshäuser, die namentlich in den ostbaltischen Städten eine charakteristische Figur abgeben: sie heißen hier Junkerhof, Artushof, Schwarzhäupterhaus; nach ihrer Zweckbestimmung sozusagen die Klubhäuser des Patriziats, dessen Junggesellen, wie schon die Widmung an die ritterlichen Heiligen St. Georg und St. Mauritius andeutet, die städtische Reiterei stellten, in friedlicher Zeit aber volle Becher und Schüsseln liebten. Solche Häuser kennen wir aus Stralsund, Thorn, Culm, Danzig, Elbing, Braunsberg, Königsberg, Riga, Reval. Freilich besitzen nur wenige von ihnen noch ihre mittelalterliche Gestalt, darunter der Artushof in Danzig (1476) und das Schwarzhäupterhaus in Riga (genannt 1470, barock verändert).

Das Ende des 15. und die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts sah jenes merkwürdige Aussetzen des monumentalen Baugeistes, der im Kirchenbau zu einer vollständigen Ebbe führte. Alles Leben der Architektur trat auf die profane Seite, und auch hier gedieh es nur in den kleinen Gattungen. Aber es war doch Leben, kein bloßes Nachleben. Für die Fortentwicklung des spätgotischen Stilgefühls sind die Rathausbauten dieser Zeit wichtige Gelegenheiten gewesen. Sie gehören sämtlich der mittel- und kleinstädtischen Sphäre an; ferner einem geographisch beschränkten Gebiet: der fränkisch-hessisch-thüringisch-obersächsischen Mitte mit einigen Ausläufern in den Südwesten. Die gemessene, zuweilen bis zum Heroischen sich hebende Haltung der vorigen Epoche haben sie abgetan, insbesondere auch die damit zusammenhängenden Erinnerungen an den Kirchenbau; sie nähern sich dem Privathause, wenn auch mit gewissem Abstand eine förmlichere, offiziellere Miene sich wahrend, aus welchem Grunde dem spätgotischen Wohlgefallen an der Asymmetrie mehr Zurückhaltung auferlegt wird als dort. Das Komponieren mit struktiv fungierenden oder mindestens für die Phantasie Struktur vor-

* Nürnberg (ohne die Anbauten) 14 × 42 m, Ulm (Rathaus des 14. Jahrhunderts) 13 × 32 m, Reval 14 × 37 m.

stellenden Gliedern (wie beispielsweise an den Fassaden von Braunschweig, Stralsund, Tangermünde) hört auf. Das Gebäude wird ein geschlossener Block mit lässig verteilten Fenstereinschnitten. Die Gliederung der Fassade vollzieht sich aber nicht in einer Ebene, sondern es springen kleine, indes durch ihre Behandlung stark in die Augen fallende Bauteile aus ihr vor: Freitreppen und Treppentürme, Erker und Erkertürme. Und über dem Rumpf erhebt sich in größerer Bedeutsamkeit als vorher und durch Luken und Zwerchhäuser lebhaft gegliedert das Dach. Der Gegensatz der Spätgotik gegen die echte Gotik, wie wir ihn im vorigen Buch am Kirchenbau entwickelten, tritt hier in einem Hauptpunkt noch prägnanter an den Tag: anstatt Gliederung nach Kraftlinien Gruppierung kubischer Massen. Weshalb die Breitseite des Gebäudes als Hauptfront bevorzugt wurde, ist unter diesen Voraussetzungen leicht zu verstehen. Bemerken wir noch: eine gotische Rathausfassade wird am besten frontal und in Linienzeichnung dargestellt, eine spätgotische will schräg gesehen sein und erhält erst durch Licht und Schatten ihre volle Bedeutung. Ungern verzichten wir auf die Analyse der in ziemlicher Zahl erhaltenen Denkmäler.

* * *

Der Flor der Städte im späten Mittelalter (das in dieser Hinsicht bis zum Dreißigjährigen Kriege zu rechnen ist) könnte nicht besser illustriert werden als durch eine alle Gattungen zusammenfassende Statistik ihrer öffentlich-rechtlichen Bautätigkeit; nicht auf Freiheit im Sinne des modernen Liberalismus, nicht auf einem sich selbst überlassenen Spiel der Kräfte, sondern auf einer planvollen und unmittelbaren, hier abwehrenden, dort anregenden, höchst mannigfaltige Gebiete ergreifenden Fürsorgepolitik beruhte dieser Flor. Eine solche Statistik zu geben ist nun nicht Sache der Kunstgeschichte. Teilnahmlos bleibt diese hier nicht. In keiner Weise wollen diese Bauten verbergen, daß sie Nutzbauten sind, und doch sind auch sie von einem echten künstlerischen Phantasieleben berührt, ihrer Grenzen sich wohl bewußt, origineller in ihrer gesunden Gestaltungskraft als manches in dem konventionellen Monumentalstil dieser Zeiten. Besonders für die Heranbildung des spätgotischen, dem gotischen abgewandten Architekturgefühls waren sie ein wichtiges Übungsfeld. Die Summe der erhaltenen Denkmäler ist nicht ganz klein, doch zu einer systematischen Darstellung nicht ausreichend, denn jede der vielen Sondergattungen ist nur durch wenige Beispiele, und manche sind gar nicht mehr vertreten. So fehlen heute z. B. die in der Regel mit ausgezeichneter Sorgfalt behandelten Münzgebäude *; auch

* Gerühmt werden die in Worms von 1410, zerstört durch die Franzosen 1689; in Braunschweig frühgotisch (?), abgebrochen 1723; in Straßburg 1457, abgebrochen 1738. Zum Vergleich diene das glänzende Münzgebäude in Vic (Lothringen).

gotische Zeughäuser besitzen wir nicht mehr, da sie für die Artillerie der Neuzeit unbrauchbar geworden waren *. Was wir im folgenden geben, sind nur Andeutungen und Stichproben.

Kaufhaus in Konstanz. Jedem Besucher des Bodensees in Erinnerung. Fast ohne Detail, durchaus von der Masse aus und auf geschlossenem Umriß gedacht, in aller Schlichtheit imposant und von höchst individueller Bestimmtheit, die freie Lage am Hafen eine wesentliche Bedingung; in der inneren Stadt würde das Gebäude gar keine Wirkung machen. Die Bezeichnung Kaufhaus ist übrigens nicht genau; es war ein Lagerhaus. Im Innern jedes der zwei Geschosse durch mächtige Eichenpfosten in drei Schiffe geteilt. Die hartnäckig sich behauptende Legende, daß im oberen Saal das Konzil seine Sitzungen abgehalten habe, ist unbegründet. — Ein Kaufhaus im eigentlichen Sinne ist das zu Freiburg und dementsprechend charakterisiert: heiter, offen, schmuckreich. Das Obergeschoß ein einziger Saal für festliche Gelegenheiten, da das (für Verwaltungszwecke fortbestehende) alte Rathaus nicht mehr Raum genug bot.

Kornhaus zu Nürnberg. Große Getreidemassen für den Fall von Teuerung oder Krieg aufzuspeichern war Pflicht einer vorsorgenden Stadtregierung. In den Straßburger Speichern zeigte man noch im 17. Jahrhundert Korn aus der Zeit der Burgunderkriege. In Nürnberg wurden um die Wende zum 16. Jahrhundert rasch nacheinander ihrer drei erbaut. Es ist, als ob der Begriff des Lagerns hier architektursymbolisch hätte ausgedrückt werden sollen. Was für die Spätgotik das Dach bedeutet, lernt man hier verstehen. Echt spätgotisch ist es aber auch, daß in dem so ernst und wuchtig gedachten Gebäude etwas Kleinlich-Philiströses nicht ganz fehlt: die verschränkten Kielbogenblenden am Giebeldreieck. Der Erbauer war nicht dieser oder jener, sondern der gefeierte Stadtbaumeister Hans Behaim, der auch den (später Kaiserstallung genannten) zweiten Kornspeicher, das Unschlitthaus und die kleine Wage ausgeführt hat. Kein Geringerer als Adam Kraft lieferte den Portalschmuck. — Die beiden großen Kornmagazine in Ulm von 1580 und 1591 sind selbst noch im Detail wesentlich spätgotisch.

Die Wage in Braunschweig ist ein Fachwerkbau, der mit bürgerlicher Behäbigkeit eine dem Monumentalen sich nähernde Wirkung verbindet.

Sehr stattliche städtische Fleischhallen haben sich aus dem 16. und frühen 17. Jahrhundert in Hildesheim, Heilbronn, Straßburg, Augsburg erhalten, Beweise, daß man die Notwendigkeit eingesehen hatte, die Schlachtung im Interesse der öffentlichen Gesundheit unter Kontrolle zu halten.

Die Antwort auf die Frage, weshalb es keine gesonderten Gerichtsgebäude gibt, hat die Rechtsgeschichte zu geben. Dagegen finden sich mancherlei Denkmäler, die sich auf den Strafvollzug beziehen: schauerliche Gefängnisse, auf den Märkten Pranger, die sogar zierlich sein können, wie der spätgotische in Schwäbisch-Hall, und vor den Toren monumentale Galgen.

Ein großes Kapitel im städtischen Bauwesen bildeten die Spitäler, nur zum Teil eigentliche Krankenhäuser, häufiger Isolierplätze für Aussätzige und Pfründnerhäuser für Altersinvaliden. In Goslar haben sich drei erhalten; das große Hl. Kreuz, angelegt im 13. Jahrhundert, noch mit einer romanischen Fenstergruppe, das kleine Hl. Kreuz aus dem 14., das Annenspital aus dem 15. Jahrhundert. Das große Hl. Geistspital in Lübeck

* Mit zur Aufnahme der städtischen Rüstkammer war der schöne und charaktervolle spätromanische Turm von St. Patroklus in Soest erbaut. Von 1522 das Zeughaus in Ulm. Die imposantesten, aus der Zeit kurz vor dem Dreißigjährigen Kriege, besitzen Augsburg und Danzig.

ist noch im wesentlichen der 1286 vollendete Bau. Einen andern, mehr klosterähnlichen Typus vertritt das große Hospital in Cues a. d. Mosel aus dem 15. Jahrhundert.

Nach dem Verfall der Klosterschulen hatten die Stadträte sich auch des Unterrichts anzunehmen. Unter den Denkmälern steht die Schule in Wismar, ein Bau des 14. Jahrhunderts, heute vereinzelt da (Abb. 609). Die mittelalterlichen Universitäten besaßen keine einheitlichen Kollegiengebäude. Die Vorlesungen fanden zum Teil in den Wohnungen der Professoren, zum Teil in den Bursen oder sonstigen Einzelhäusern statt. In Erfurt wird im 15. Jahrhundert mehr als ein halbes Dutzend von Universitätsgebäuden genannt, davon sich zwei bis heute erhalten haben, das Auditorium Coelicum am Domkreuzgang, in dem die Promotionen und andere Festakte stattfanden, und das 1513 umgebaute Collegium majus im Erdgeschoß mit zwei Hörsälen, oben mit einer ungeteilten großen Aula, die ehedem innen reich ausgestattet war. Mit dem schönen, stilistisch zum Frühbarock gehörenden Bau in Helmstedt von 1600 schließt die Reihe der in mittelalterlichem Sinn angelegten Universitäten. Ein neuer, auf Konzentration ausgehender Typus begann 1582 mit der Universität des Bischofs Julius in Würzburg.

Zur Wohlbestelltheit einer Stadt gehörte ihre reichliche Versorgung mit Wasser. So konnte es nicht fehlen, daß auch hier die Pflege des Nützlichen mit künstlerischen Symbolen durchflochten wurde. Die Liebe zu geschmückten Brunnen auf Straßen und Plätzen erreichte ihren Höhepunkt im 16. Jahrhundert. Doch sind den Renaissancebrunnen gotische in ziemlicher Zahl vorausgegangen. Und diese hängen durch das Mittelglied der Klosterbrunnen mit der Antike zusammen. Der älteste Prunkbrunnen, von dem wir Kenntnis haben, stand im Vorhof des Aachener Münsters, wo auch in der Formgebung der Zusammenhang mit dem hellenistischen Orient einleuchtend ist. Die Brunnen der Klöster wurden gewöhnlich in einem zentrisch angelegten, aus dem Kreuzgang vorgebauten Gehäuse untergebracht, Tonsur genannt, weil hier der Klosterbarbier den Köpfen der Mönche das vorgeschriebene Haaropfer entnahm. Der Brunnen in Maulbronn (Abb. 622) ist vielen bekannt. Die sehr reichen in Hirsau und Heisterbach haben sich nur in Bruchstücken erhalten (Rekonstruktion Abb. 626). Es sind alles Schalenbrunnen in dreifachem Aufbau von jenem vermutlich aus der Antike stammenden Typus, der seine berühmteste Fassung schließlich in Berninis Brunnen auf dem Petersplatz in Rom gefunden hat. Dieser Art waren auch die ältesten deutschen Stadtbrunnen. Der bronzene, breit gebaute, zweischalige auf dem Marktplatz von Goslar gehört dem 13. Jahrhundert an. Der aus Zinn gegossene, schlank dreischalig aufgebaute, als Krönung einen Baldachin mit dem Figürchen der Mutter Gottes tragende in Braunschweig ist von 1408 (Abb. 623). Der eigentlich gotische Typus ist aber anders: aus einem niedrigen, auf der Erde liegenden Becken sich erhebend eine Spitzpyramide, turmartig gestaltet und dadurch den Sakramentshäusern genähert. Das größte und prächtigste Stück dieser Klasse ist der »schöne Brunnen« auf dem Hauptmarkt in Nürnberg, an dem zehn Jahre gearbeitet wurde, 1385—1395 (Abb. 626). Er hat in Süddeutschland viel-

fältige Nachfolge gefunden, selbst an kleinen Orten, wie Rottenburg und Urach (Abb. 627). Der sogenannte Fischkasten vor dem Rathaus in Ulm wäre ohne das Meisterzeichen Jörg Syrlins wahrscheinlich weniger berühmt, als er es heute ist. In Augsburg wurden zwischen 1508 und 1515 nicht weniger als fünf Prachtbrunnen errichtet, die ohne Spur verschwunden sind. Sie lassen empfindliche Verluste auch an andern Orten ahnen.

Kurz zu erwähnen sind noch die rechtsgeschichtlichen Denkmäler, von denen freilich nicht mehr viel übrig ist. So auf dem Markt von Trier die mit einem Kreuz bekrönte römische Granitsäule, die im Jahre 958 der Erzbischof Heinrich als Marktherr errichten ließ. Vor allem die Rolandssäulen gehören hierher. Und im weiteren Sinne auch die zu reichen Spitzsäulen ausgebildeten monumentalen Grenzsteine, von denen sich einer bei Godesberg am Rhein, ein anderer bei Wien (die sogenannte Spinnerin am Kreuz) erhalten hat.

Endlich ist zu erinnern an die anmutige Belebung des Straßenbildes durch die seit Ende 14. Jahrhunderts nachweisbaren steinernen Muttergottesbilder an Wohnhäusern.

Die Binnenräume.

Der Gegenstand ist weitschichtig und schwierig. Es handelt sich nicht allein um die Raumgestaltung, sondern auch und noch mehr um die dekorative und mobiliare Ausstattung. Es handelt sich weiter um Fragen aus der Geschichte der Sitte, der Technik, des Geschmacks und der Mode. Das Bild, das die Denkmäler geben, ist mehr als halb verwischt; sekundäre Quellen — literarische Zeugnisse und Darstellungen auf Gemälden und Stichen — müssen als Supplement hinzugezogen werden. Sie bringen keinen vollen Ersatz für die fehlende Anschauung *. Man wird es begreifen, daß wir uns auf kurze Andeutungen beschränken.

Was zuerst die Raumgestaltung betrifft, so besaß die romanische Epoche eine künstlerische Freiheit, die in der Folgezeit Beschränkungen erlitt. Die Königshallen der alten Pfalzen, die Refektorien und Kapitelsäle der Klöster, die frühen Rathäuser ja auch die Saalbauten der älteren Adelssitze nahmen je ein Gebäude für sich in Anspruch, bei ihnen konnte also über Grundriß und Höhenentwicklung frei disponiert werden. In den Burgen und in den Städten war dies nicht mehr gestattet; eine Mehrzahl gesonderter Binnenräume mußte unter einem Dache Platz finden und auf mehrere Stockwerke verteilt werden. Die vornehmeren Gattungen, wie die Rathäuser und fürstlichen Residenzschlösser, besaßen zwar

* In unsern Museen finden wir Versuche zu synthetischer Wiederherstellung alter Inneneinrichtungen; sie kommen der Einbildungskraft zu Hilfe, müssen aber doch mit einiger Vorsicht aufgenommen werden.

Repräsentationsräume, aber dieselben mußten sich mit ihren Abmessungen und Raumverhältnissen in die allgemeinen Gegebenheiten schicken. Nur ausnahmsweise kamen so freie Raumschöpfungen zustande wie die Remter der preußischen Ordensschlösser. Die Rathaussäle und fürstlichen Festsäle der späten Gotik sind auffallend niedrig. In den Burgen und städtischen Wohnhäusern herrschte Raumknappheit. Vor allem ist klar, daß die beiden Grundbedingungen der Wohnlichkeit, Licht und Wärme, miteinander im Streit lagen. Was soll eine an sich vielleicht gute Aufteilung des Grundrisses, wenn nicht jeder Einzelraum Fensteröffnungen haben konnte? Und bedeutete nicht jede Vermehrung der Fensteröffnungen Erschwerung des Schutzes gegen die Witterung? Der in der gotischen Zeit eintretende Rückgang in der künstlerischen Behandlung der Fensterarchitektur ist mit unter diesem Gesichtspunkt zu beurteilen. Der vornehme Lebensstil des 13. Jahrhunderts hatte der Bequemlichkeit Opfer gebracht, welche die behaglichere bürgerliche Zivilisation nicht länger ertragen konnte. In langsamer Entwicklung wichen die hölzernen Fensterläden mit eingespanntem Pergament, Leinwand, bestenfalls eingelegten kleinen Glasscheiben der eigentlichen Verglasung mit Rauten- oder Butzenscheiben *. Vor der Spätzeit des 15. Jahrhunderts kann die Verglasung nicht in allgemeinem Gebrauch gewesen sein, so daß die berühmte Darstellung des Butzenscheibenfensters auf Dürers »Hieronymus im Gehäus«, die uns altertümlich traulich anmutet, damals modernen Komfort bedeutete. Nachdem dies erreicht war, lösen sich die Wände auf. Die Fensteröffnungen werden zu Gruppen vereinigt und im Innern durch nischenartige Arkaden verbunden, deren flachgedrückte Bogenabschlüsse mit pikanter Kontrastierung des Schweren und Leichten auf schlanke Freistützen gestellt werden.

Die Decke pflegt nur in Burgen und Schlössern häufiger, in Stadthäusern mit Beschränkung auf die Vorplätze, gewölbt zu sein. In den öffentlichen Gebäuden der Städte hält sich die Gewölbedecke am längsten im Backsteingebiet. Unter den süddeutschen Rathaussälen nimmt das Nürnberger durch seine Weite und Höhe und seine Überspannung mit einem (hölzernen) Tonnengewölbe eine Ausnahmestellung ein. Im allgemeinen sind sie niedrig und durch hölzerne Träger in mehrere Schiffe geteilt. Erst die Spätgotik bevorzugt den einheitlichen Saal, dessen Decke dann eine flache Krümmung empfängt. Folgerichtig gotisch gedacht ist es, die Konstruktion der Decke sichtbar zu machen und dekorativ zu verwerten. Dies heißt: die Verschalung liegt nicht unter, sondern über

* Noch 1432 bei einem Besuch des Königs Matthias in seiner Burg in Breslau ist von Herrichtung mit frischem Pergament die Rede. Die Läden waren in mehrere Klappen zerlegt (Abb. 450). Eine Übergangsstufe ist die Verglasung allein des oberen Teiles über dem Kreuz.

den Deckbalken. Selbst bei einfachster Behandlung ergeben diese schon einen belebten Rhythmus, Schnitzerei und Bemalung tun ein übriges.

Im Gegensatz zur Decke entbehrt die Wand jeder architektonischen Gliederung außer der durch Fenster und Türen gegebenen. Die letzteren werden gern mit steinernen Umrahmungen versehen, die Wand selbst ist einfach gekalkt und durch kräftige Färbung in horizontale Zonen aufgeteilt. Behang mit Teppichen war in Deutschland ein seltener Luxus. Hingegen liebten es die Burgherren, den wichtigeren Räumen durch Wandgemälde ein Ansehen zu geben. Ihnen schloß, wie in andern Dingen, der Stadtadel sich an. In einem Hause in Regensburg, dem Hause der Dollinger, findet sich sogar die monumentale Form eines Relieffrieses in Stuck. Im 15. Jahrhundert, bezeichnend für den bürgerlichen Grundzug, traten die figürlichen Szenen zurück, und eine schöne Art ornamentaler Wandmalerei kam auf, wovon die Abb. 628 eine Probe gibt.

Eine einschneidend wichtige Neuerung bringt die Spätgotik in der Wandverkleidung mit Holz. Wand, Fußboden, Decke, alles ist nun aus gleichem Material, und ein Einklang in Behandlung, Linienführung und Farbenstimmung stellt sich ein, welcher, auf rein optischem Grunde ruhend, etwas wesentlich anderes ist, als die dynamische Einheit gotischer Gewölberäume. Waren im 13. und 14. Jahrhundert monumentale Kunstformen bis ins Wohnhaus vorgedrungen, so geht die Innenausstattung des 15. den umgekehrten Weg; vom Wohnzimmer aus, dem sie Behagen und Wärme gibt, im physischen wie im ästhetischen Sinne, verpflanzt sich die Holzvertäfelung in die öffentlichen Festsäle, zunächst der Rathäuser (1462 Stendal Abb. 631, 1480 Goslar, 1481 München, 1491 Überlingen Abb. 632). Auf wie vielen Gebieten zugleich hat doch die Spätgotik das Holz zu Ehren gebracht: das Fachwerkhaus, der Schnitzaltar, der Holzschnitt, die Zimmervertäfelung, sie sind nicht bloß zeitliche Parallelerscheinungen. Halten wir den spätgotischen Rathaussälen oder den fürstlichen Prachträumen in Füssen und Salzburg (Abb. 635) die hohen Gewölbehallen des landgräflichen Schlosses in Marburg (Abb. 629) wie die Remter der Ordensschlösser entgegen, so gewinnt das im Kapitel vom Kirchenbau entworfene Bild der spätgotischen Baugesinnung seine letzte Abrundung: der monumentale Idealismus des hohen Mittelalters ist erloschen, ein neuer Begriff optisch-malerischer Schönheit nimmt seinen Platz ein.

Register.

Der Abbildungsband hat ein eigenes Register.

